B. C. U.

MIA
NTE
E
TICE
BLICII
OCIALISTE
OMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Istorie literară și literatură comparată:

Andrei Corbea, Adrian Marino, Dan Ion Nasta, Mihai Rădulescu, Monica Spiridon, Cornelia Ștefănescu, Stan Velea, Ileana Verzea;

Note și documente:

Cornelia Papacostea-Danielopolu; Nicolae Scurtu;

Cronica ediților:

Nicolae Mecu;

Critică și bibliografie

Revista revistelor

TOM. 27

2

aprilie—iunie

1978

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul Studii și cercetări de istorie literară și folclor), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, ectorul I, cod 71021 de, unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă, prin oficiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 13, București, cod 70311

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 27
Nr. 2, 1978

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

Istorie literară și literatură comparată

MONICA SPIRIDON, Conceptul de metodă în știința literaturii 155
ANDREI CORBEA, Istorie literară și tematologie. 163
ADRIAN MARINO, Ossianismul românesc. Schiță introductivă 173
MIHAI RĂDULESCU, Un problème de stylistique anthropologique : „La grotte intérieure". 189
STAN VELEA, Pagini din barocul polonez : Jan Andrzej Morsztyn 203
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, *Les Orientales* de Victor Hugo, o geografie imaginară și un program depășit 219
DAN-ION NĂSTA, *Vents* de Saint-John Perse ou la météorologie du Poème. . 231
ILEANA VERZEA, Tradiție și modernitate în romanul american de culoare . . . 239

Note și documente

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, O piesă satirică din colecția de manuscrise a Academiei R. S. România 217
NICOLAE SCURTU, Un altro lavoro di seminario dello studente G. Călinescu. . 259

Cronica ediției

NICOLAE MECU, „Eminesciana". 263

Critică și bibliografie

AL. BISTRIȚIANU, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri* (Iordan Datcu); GEORGE MARCU, *Folclor muzical aromân* (Ovidiu Papadima); T. VÂRGOLICI, *Interferențe literare româno-franceze* (Florin Mihăilescu); D. VATAMANIUC, *Lucian Blaga. Biobibliografie* (Dana Popescu); CONSTANTIN MITRU, *Sadoveanu despre Sadoveanu* (Rodica Florea); SEVASTIA BĂLAȘESCU, *Contribuții la o bibliografie critică Șerban Cioculescu* (Rodica Florea); SILVIAN IOSIFESCU, *Mobilitatea privirii* (Andrei Corbea); *Recinik na bălgarskata literatura*, vol. I (Laura Baz-Fotiade și Dumitru Bălan); MIHAI NASTA, *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro* (Gh. Ceaușescu); JACINTO DO PRADO COELHO, *Ao contrário de Penélope* (Mihai Zamfir); ROBERT FRICKX — MICHEL JOIRET, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours* (Cornelia Ștefănescu); *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. I (Cătălina Velculescu). 269

Revista revistelor

Analele Universității din Craiova, anul V/1977 (George Muntean); *Vaprost literaturi*, 12/1977 (George Muntean); *Shantih. A jurnal of international writing and art*, volume 3, no. 4, Winter-Spring, 1977 (Ileana Verzea); *Viața literară*, nr. 8/1360 (19 II), 1978 (Stan Velea). 201

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 27
No 2, 1978

The Review of Literary History and Theory

Contents

Literary History and Comparative Literature

MONICA SPIRIDON, The Concept of Method in the Science of Literature . . 155
ANDREI CORBEA, Literary History and Thematology 163
ADRIAN MARINO, Romanian Ossianism. An Introduction 173
MIHAI RĂDULESCU, Un problème de stylistique anthropologique : „La grotte intérieure" 189
STAN VELEA, Pages from the History of the Polish Baroque : Jan Andrzej Morsztyn 203
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, „Les Orientales" de Victor Hugo. An Imaginary Geography and a Programme Overcome 219
DAN-ION NASTA, *Vents* de Saint-John Perse, la météorologie du Poème . . . 231
ILEANA VERZEA, Tradition and Modernism in the American Black Novel . . . 239

Notes and Documents

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, A Satirical Play in the Manuscript Collection of the Academy of the Socialist Republic of Romania 247
NICOLAE SCURTU, Un altro lavoro di seminario dello studente G. Călinescu 259

The Chronicle of Editions

NICOLAE MECU, „Eminesciana" 263

Criticism and Bibliography

AL. BISTRIȚIANU, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri* (Iordan Datcu); GEORGE MARCU, *Folclor muzical aromân* (Ovidiu Papadima); T. VÂRGOLICI, *Interferențe literare româno-franceze* (Florin Mihăilescu); D. VATAMANIUC, *Lucian Blaga. Biobibliografie* (Dana Popescu); CONSTANTIN MITRU, *Sadoveanu despre Sadoveanu* (Rodica Florea); SEVASTIA BĂLĂȘESCU, *Contribuții la o bibliografie critică Șerban Cioculescu* (Rodica Florea); SILVIAN IOSIFESCU, *Mobilitatea privirii* (Andrei Corbea); *Recinik na bălgarskata literatura*, vol. I (Laura Baz-Fotiade și Dumitru Bălan); MIHAI NASTA, *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro* (Gh. Ceaușescu); JACINTO DO PRADO COELHO, *Ao contrário de Penélope* (Mihai Zamfir); ROBERT FRICKX—MICHEL JOIRET, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours* (Cornelia Ștefănescu); *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. I (Călălina Velculescu) 269

Revista revistelor

Analele Universității din Craiova, anul V/1977 (George Muntean) *Vaprosi literaturi*, (George Muntean); *Shantih. A jurnal of international writing and art*, volume 3, no. 1, Winter — Spring, 1977 (Ileana Verzea); *Życie literackie*, nr. 8/1360 (19 II), 1978 (Stan Velea) 291

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MONICA SPIRIDON

CONCEPTUL DE METODĂ ÎN ȘTIINȚA LITERATURII

1.0. Metoda — un concept plurivalent

Metoda, concept a cărui ambiguitate și plurivalență a fost frecvent remarcată, servește drept etichetă unor demersuri distincte ca subtext filosofic, ca grad de abstractizare și operaționalitate sau ca putere explicativă și arie de aplicare [1].

1.1. În sensul său cel mai general, conceptul de metodă desemnează un punct de vedere filosofic referitor la poziția spiritului uman în raport cu realitatea. În această accepție, ca poate fi definită drept un ansamblu de operații intelectuale[2] inerente oricărui demers științific, indiferent de natura obiectului cercetat și vizînd în special formele de raționament și de percepție care permit accesul la realitate.

Atitudinea filosofică subiacentă Metodei, fie ca empirică sau rațională, de pildă, poate fi mai mult sau mai puțin constrîngătoare în raport cu cercetarea. Conform opiniei lui Albert Brimo[3], la acest nivel de generalizare, metodologia contemporană în domeniul disciplinelor sociale și culturale pare dominată de opoziția fundamentală între conceptualism și empirism. Propriu mai ales gîndirii socio-culturale europene, conceptualismul pornește de la premisa că procesul de cunoaștere științifică este mediat de o serie de reprezentări mentale, care au drept scop introducerea unei ordini semnificative în realitatea investigată. Pentru empirism, mai ales de sorginte americană, cunoașterea provine din simpla „lectură" a proprietăților deja organizate în realitate.

1.2. La un nivel de generalitate imediat inferior, metoda se concretizează într-un mod unitar, complet și sistematic de a manipula datele investigate și de a organiza etapele cercetării. Tipurile fundamentale de abordare metodologică, la acest nivel de generalitate al conceptului, pot releva o relație manifestă și necesară cu punctul de vedere metodologico-filosofic subiacent sau pot fi relativ nespecifice în raport cu acesta. Spre deosebire de abordarea inductivă și deductivă — corolare metodologice ale empirismului și, respectiv, raționalismului — analiza, sinteza sau com-

[1] M. Grawitz, *La logique de la recherche dans les sciences sociales*, în *Méthodes des sciences sociales*, Dalloz, 1972, p. 291—293.

[2] J. Piaget, *Nature et méthode*, în *Logique et connaissance scientifique*, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 8.

[3] A. Brimo, *Les méthodes des sciences sociales*, ed. Montchrestien, 1972, p. 75 ș.u.

Rev. lst. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 155—161, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paraţia nu presupun o relaţie de implicare cu o metodă anumită ci au o circulaţie relativ liberă între domenii.

1.3. La un nivel de generalitate dar şi de specificitate în raport cu obiectul corespunzător celui care caracterizează teoria literară, metoda poate fi definită ca o schemă explicativă cu o eficienţă variabilă ca profunzime şi extindere. Definirea metodei în cîmpul disciplinelor umane ca o modalitate de explicare necesită o repunere în discuţie a oportunităţii explicării în ştiinţele aşa-numite ale spiritului. Fondînd opoziţia între ştiinţele naturii (Naturwissenschaft) şi ştiinţele spiritului (Geisteswissenschaft) pe dualismul aristotelian (reluat şi dezvoltat de Descartes şi Kant) între faptele de conştiinţă şi cele de cauzalitate materială [4], W. Dilthey preconiza o diferenţiere a modurilor de abordare metodologică în funcţie de natura „fizică" sau „socială" a datelor de cercetat. Explicaţiei (Erklären) ca metodă adecvată naturii cauzale a lumii materiale, i se opune înţelegerea (Verstehen) sau interpretarea implicaţiei noţionale [5] specifice faptelor de conştiinţă. Şi după Max Weber, întrucît în disciplinele culturale lanţul cauzal este imposibil de stabilit, selecţia, organizarea şi interpretarea faptelor se impune de la sine. Disciplinele socio-culturale sînt comprehensive, construind „tipuri ideale", destinate să facă logică o experienţă haotică şi reprezentînd singurul mod de a instaura raţionalismul în viaţa socială [6].

La Lucien Goldmann [7], ipoteza compatibilităţii explicaţiei cu natura specifică a produselor creaţiei culturale este totuşi completată de imperativul nuanţării acesteia printr-un demers comprehensiv.

Bazată în ultimă instanţă pe credinţa în transparenţa imediată a produselor creaţiei socio-culturale, comprehensiunea nu reprezintă de fapt o metodă ci o etapă a cunoaşterii [8], realizată şi ea printr-un arsenal metodologic particular. Paralelismul între implicaţia noţională şi cauzalitatea materială este atît de strîns — remarcă Piaget [9] — încît modelele de ordin cauzal sau explicativ stabilesc o legătură din ce în ce mai intimă între secvenţele implicative şi cele materiale.

Ca scheme metodologice explicative proprii disciplinelor antropologice din care o teorie literară este chemată să selecteze, să justifice şi să impună una sau mai multe, se cer menţionate mai ales : metoda genetică, istorică, structurală, fenomenologică, funcţională şi comparativă. Fără a le analiza pe fiecare, ne vom limita în cele ce urmează la repunerea în discuţie a statutului de metodă a unora dintre schemele explicative mai sus-menţionate, precum şi a raporturilor de opoziţie sau complementaritate, excluzînd sau, respectiv, permiţînd asocierea şi colaborarea unora dintre ele în practica cercetării.

Statutul de metodă al structuralismului şi fenomenologiei au suscitat vii controverse, divergenţele de opinie explicîndu-se însă, în ultimă în-

---

[4] Nicolae Mărgineanu, *Natura ştiinţei*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 191—199.

[5] J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, Bucureşti, EDP, 1972, p. 97—103.

[6] Cf. A. Brimo, *ibidem*.

[7] L. Goldmann, *Le structuralisme génétique en sociologie de la littérature*, în *Littérature et société*, 1964, p. 207.

[8] R. Boudon, *Les méthodes en sociologie*, PUF, Paris, 1970, p. 17—22.

[9] J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stanță, prin sensurile și nivelele de generalitate diferite ale conceptului de metodă cu care s-a operat. Identificînd metoda mai degrabă cu un set de tehnici și proceduri de abordare, R. Boudon [10] conchide categoric că structuralismul se pulverizează într-o serie de teorii structurale particulare, fără a da naștere unei metode. La nivelul de generalitate al conceptului, la care ne plasăm aici, structuralismul — care după Piaget este esențialmente metodic [11] — își asumă misiunea de a descoperi structura latentă, necesitatea imanentă a faptelor observate și de a o exprima sub forma unui model explicativ. Tz. Todorov observa cu finețe că structuralismul, ca metodă științifică, își dezvăluie pertinența numai la un nivel ridicat de generalitate — acela al unei teorii generale a literaturii interesate de proprietățile întregului sistem literar de expresie [12].

O situație deosebită are fenomenologia, demers al cărui statut metodologic este aproape unanim acceptat, operînd prin reducția eidetică [13] a transcendentalității obiectelor în raport cu conștiința cunoscătoare. Conform opiniei lui Piaget [14], mult mai puțin generos decît față de structuralism, fenomenologia nu este decît o filosofie, o doctrină, care nu-și poate oferi cu titlu de metodă decît un set de proceduri împrumutate epistemologiei genetice și camuflate sub eticheta înșelătoare de intuiție în esență (Wesenschau).

În fine, o particularitate a metodei, concepută ca o schemă explicativă, este aceea de a deschide posibilitatea unei colaborări largi, a unei compliniri necesare, impuse de statutul obiectului cercetat, între diferitele modalități de abordare, ceea ce a dus practic la constituirea structuro-funcționalismului, structuralismului genetic, sau la dizolvarea opoziției dintre structură și istorie.

1.4. O ultimă accepție, poate cea mai frecventă, a conceptului de metodă este aceea de ansamblu de operații specific unei anumite discipline. Metode numite în mod uzual psihologice, psihanalitice, sociologice, lingvistice, matematice sau informaționale au, în ciuda unei aparente dependențe de disciplina-mamă, o largă circulație între domenii și o marcată compatibilitate cu o gamă variată de obiecte de investigat. În acest sens, de palier imediat învecinat cu acela al procedurilor sau tehnicilor, metodele aparțin în știința literaturii *nu teoriei*, ci criticii și istoriei literare.

În toate cele patru sensuri enumerate mai sus, metoda ca ansamblu de norme care permite selecționarea și coordonarea tehnicilor, ca set de principii prezidînd orice cercetare organizată, ca suită de operații concrete orientate spre atingerea unui anumit obiectiv, reprezintă într-un mod mai concret sau mai abstract, mai precis sau mai vag, un plan de acțiune determinat de un scop [15].

---

[10] R. Boudon, *A quoi sert la notion de structure?*, Paris, Gallimard, 1968, p. 205–217.

[11] J. Piaget, *Structuralismul*, E. Ș., București, 1973, p. 158–159.

[12] Tz. Todorov, *Poétique et critique*, în *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 43–44.

[13] Edmund Husserl, *L'idée de phénoménologie*, Paris, PUF, 1970, passim.

[14] J. Piaget, *Falsul ideal al unei cunoașteri supraștiințifice*, în *Înțelepciunea și iluziile filosofiei*, E. Ș., București, 1970, p. 129–138.

[15] M. Grawitz, *op. cit.*, supra, p. 293.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În funcție de obiectivul concret și imediat al cercetării și de natura obiectului investigat, metoda dezvoltă și coordonează o serie de tehnici și proceduri de analiză, variind de la o etapă a cercetării la alta. Dacă numărul lor este relativ limitat pentru un anumit domeniu, posibilitatea combinării lor variază practic la infinit, conferind nota de originalitate a traiectului metodologic al unei cercetări.

1.5. Distincția între metodă și metode, între metode, tehnici și proceduri și între diferitele nivele de generalitate ale conceptului de metodă, se constituie ca premisă necesară a disocierii metodelor teoriei literaturii de acelea ale criticii sau istoriei literare. Însăși posibilitatea de a concepe o metodologie a teoriei literare — ca mod de înțelegere sistematică a literaturii [16] — presupune o înțelegere nuanțată a metodei ca un concept stratificat. Dacă în unele din accepțiile enumerate aici metoda își justifică locul în ansamblul unei teorii a literaturii, prin specificări și concretizări treptate — dar mai ales prin selecția unor tehnici și instrumente de abordare adecvate și coordonarea lor într-un traseu metodologic original — metoda se asociază indisolubil cu actul concret de exegeză a operei literare.

2.0. Metoda și condiția ontică a obiectului investigat

Adecvarea metodei la condiția ontică a obiectului de cercetat aduce în discuție problematica legată de construcția acestuia în funcție de un punct de vedere teoretic: „Știința își realizează obiectele fără a le găsi niciodată gata confecționate. Ea nu corespunde unui mod de a descrie, ci unui mod de a construi. Faptul este cucerit, construit, constatat" — observă Bachelard [17].

A construi un obiect de cercetat înseamnă în primul rînd a supune realitatea unei interogări sistematice [18] capabile să faciliteze structurarea unui sistem de relații. Realitatea devine relevantă ca obiect al științei doar în măsura în care este problematizată. Faptul socio-cultural ca obiect al cercetării reprezintă o elaborare, o construcție care interpune între el și faptul brut, de constatare [19], o anumită distanță. Definită ca moment al cercetării, distanțarea corespunde etapei de conceptualizare și de elaborare a sistemului teoretic ipotetico-deductiv — cu alte cuvinte a unei teorii științifice care selecționează și coordonează aparatul metodologic. După R. Aron, o teorie poate fi definită drept un sistem ipotetico-deductiv constituit de un ansamblu de propoziții ai căror termeni sînt riguros definiți și elaborați pornind de la conceptualizarea realității percepute și observate [20]. Prin definirea conceptelor cunoașterea se detașează de empiric, devenind aptă pentru o investigare abstractă și formală, cu mijloace strict logice. Valoarea euristică a unei teorii constă în posibilitatea de a acoperi, la nivel logico-semantic, o arie relativ extinsă a empiricului [21].

---

[16] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972, *Introducere polemică*, p. 11—18.

[17] G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1967, p. 61.

[18] F. S C. Northrop, *The logic of the sciences and the humanities*, Cleveland, World, 1959.

[19] S. Tamaș, H. Culea, *Problematica contemporană a epistemologiei sociale*, în *Teorie și metodă în științele sociale*, vol. VIII, E. P., București, 1972, p. 25—31.

[20] R. Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1964.

[21] Cornel Popa, *op. cit.*, supra, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca reprezentare mentală generală și abstractă a obiectelor de studiat, conceptul se constituie ca suport al ipotezei, făcînd obiectele inteligibile înainte ca ipoteza să le încadreze în relații logice. Se admite în general că un concept se poate constitui fie ca rezultat al unui act de definire nominală, fie ca rezultat al unui act de definire reală [22]. În primul caz, elaborarea conceptului se bazează pe un raport de substituire arbitrară a unui *definiens* cu un *definiendum*, în scopul instrumental al punerii ostentative în evidență a anumitor proprietăți ale definitului. Un asemenea procedeu, propriu opticii metodologice pe care am numit-o mai sus empirică, înfruntă riscul acordării unui status real valorii nominale a definiției. În cel de al doilea caz, elaborarea conceptului presupune stabilirea între definiens și definiendum a unei relații de echivalență, în baza unei identități de esență ce este postulată printr-o judecată de adevăr. Dacă valoarea conceptelor construite prin definire nominală este preponderent metodologică, legată de utilitatea lor, valoarea celor construite prin definire reală este marcat epistemologică legată de adevărul lor. În primul caz, aprecierea se referă la *validitatea* conceptelor, în cel de al doilea ea privește *fidelitatea* lor.

Din punctul de vedere a ceea ce ne interesează aici, ambele tipuri de demers relevă raportul de implicație și interdependență între tipul metodologic și unghiul de vedere teoretic în însuși procesul de structurare a unei teorii sistematice. Delimitarea dimensiunii metodologice a actului de conceptualizare presupune și o succintă precizare privind relația dintre concept, tip și model. Fără a extinde prea mult această discuție, ne vom limita să observăm că tipul poate fi înțeles ca o descriere clasificatoare care sistematizează anumite trăsături ale obiectelor, permițînd combinarea acestora și regruparea logică a unei serii de fenomene. În acest sens, putem spune că elaborarea de tipuri și tipologii este o etapă preliminară în raport cu conceptualizarea. Tipologia *ordonează* și *triază* în vederea procesului de *selecție* operat de concept. Ea reprezintă și premisa necesară a elaborării unui model care să ilustreze, să facă sensibil procesul de selecție operat de concept.

2.1. Problematica teoretică privind natura și construcția obiectului de investigat, raportul între teorie, metodă și obiect, între concept și teorie, sau între concept și model, determină și în știința literaturii diferențele de optică cu privire la validitatea sau adecvarea unui anumit arsenal metodologic. Sau chiar la compatibilitatea unor anumite ramuri ale științei literare cu conceptul de metodă.

Polaritățile definitorii [23] ale condiției ontice a literaturii, ca obiect al cercetării, sînt cele care au determinat în ultimă instanță constituirea tipurilor metodologice principale proprii științei literaturii. Reținem ca semnificative dintre aceste polarități în special opozițiile între imanență și transcendență, sincronie și diacronie, idiografic și nomotetic, semnificație și valoare.

Diferența de optică ce determină, la nivel teoretic, definirea literaturii fie ca o entitate internă și autarhică, suficientă sieși, sau ca o rea-

[22] M. Grawitz, *op cit.*, p. 24—25 și M. R. Cohen, E. Nagel, *An introduction to logic and scientific method*, London, 1967.

[23] Cf. și opiniile exprimate de S. Iosifescu, în *Literatura de frontieră*, p. 364—393.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

litate transparentă în raport cu o alteritate ce o transcende şi o determină are drept consecinţă orientarea preferenţială fie spre o metodologie de tip structural, fenomenologic, lingvistic, fie, respectiv, spre metode funcţionale, sociologice, antropologice etc.

În mod analog, a concepe literatura ca ordine esenţialmente simultană, sau dimpotrivă, ca ordine cronologică, implică selectarea unei metodologii care exclude sau dimpotrivă privilegiază abordarea istorică şi genetică. Trebuie însă adăugat că opţiunea pentru sincronie faţă de diacronie presupune ca postulat subiacent identificarea sincronicului cu structuralul şi respingerea diacronicului ca non-structural [24].

Studiul literaturii, ca şi celelalte discipline umane [25], cad, în mod tradiţional, în sfera aşa-ziselor ştiinţe *idiografice* care-şi concep obiectele de studiu ca fenomene unice, irepetabile, ireductibile, spre deosebire de ştiinţele *nomotetice* orientate spre studiul unor fenomene cu caracter general şi recurent [26]. Ştiinţele care pot genera enunţuri-lege cu caracter nomotetic admit, conform aceleiaşi tradiţii, abordările metodologice de tip raţional, sintetic şi deductiv [27], pe cînd disciplinele umane se orientează preferenţial spre o metodologie empirică, inductivă, fenomenologică. Voci mai noi în scientică admit însă în ultimul timp că disciplinele socio-culturale pot formula enunţuri-lege de tip structural, funcţional, tipologic, şi manipula metodologii adecvate pentru a răspunde la întrebarea *cum?* chiar dacă la nivel teoretic ele nu presupun şi un *de ce?*.

În fine, un punct de vedere pe care l-am putea numi, împreună cu E. D. Hirsch, esenţialist [28], privind literatura în exclusivitate sub aspect axiologic, contestă pertinenţa oricărui demers metodologic a cărui finalitate nu este emiterea unor judecăţi de valoare. Justificarea unei atari poziţii se face în baza postulării unei incompatibilităţi de esenţă între statutul ontologic al literaturii şi metodologia preocupată exclusiv de emiterea unor judecăţi de constatare. De pe poziţia opusă, — în varianta ei exclusivistă [29] — abordarea axiologică şi metodologia adecvată îşi declină, la o examinare mai atentă, capacitatea de a fonda şi justifica o teorie literară [30].

2.2. Concluzii

Conceptul de metodă îşi conturează succesiv sensurile atît sintagmatic, prin încadrarea într-o serie de cupluri opozitive ca: metodă — teorie, metodă — tehnici — proceduri, cît şi paradigmatic, prin operarea unei ierarhizări a diferitelor grade de generalitate a demersurilor recunoscute în mod curent ca metodologice.

[24] R. Garaudy, *Structuralismul*, în *Sociologia franceză contemporană*, Bucureşti, E. P., 1971, p. 246.

[25] J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, E.D.P., Bucureşti, 1972, p. 13—19; S. Tamaş, H. Culea, *ibidem*, p. 13—19.

[26] G. Palmade, *L'Unité des sciences humaines*, Paris, Dunod, 1971.

[27] S. Tamaş, H. Culea, *ibidem*, p. 19.

[28] E. D. Hirsch, *Some aims of criticism. The „literary" study of literature*, în F. Brady, J. Palmer, M. Price (eds), *Literary theory and structure. Essays in honour of W. K. Wimsatt*, Yale, Univ. Press, 1973, p. 41—62.

[29] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, p. 24.

[30] R. Wellek, *Stylistics, poetics, and criticism*, în *Discriminations Further concepts of criticism*, Yale, Univ. Press, 1971, p. 337 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Distincția între metoda-atitudine față de obiect, metoda ca mod sistematic de organizare și manipulare a datelor domeniului, ca schemă explicativă, sau ca demers operațional concret de selecție și coordonare a tehnicilor și procedurilor, permite identificarea postulatelor metodologice înscrise în *teoria* literară în raport cu metodele operaționale proprii abordării concrete și aparținînd *criticii* și *istoriei* literare.

Teoriei literare îi revine, astfel, multipla misiune a selecției și validării unui anumit demers metodologic, în raport cu condiția ontică a obiectului de investigat, ce decurge din sistemul său ipotetico-deductiv, a operaționalizării lor în vederea utilizării de către actul critic și a regizării și coordonării metodologiilor în mod provizoriu dar necesar parțiale, la nivelul actului exegetic.

Astfel concepută, dimensiunea metodologică a teoriei literare își dezvăluie atît sensul *pragmatic* cît și pe cel *filosofic* [31], definindu-se nu numai ca opțiune metodologică și ca o anchetă comportamentală asupra criticii și istoriei literare, ci și ca o explicare și justificare a acestei opțiuni.

[31] G. Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană. O anchetă.*, Ed. Meridiane, București, 1976, vol. II, p. 391—417.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANDREI CORBEA

ISTORIE LITERARĂ ŞI TEMATOLOGIE

1. Pentru ştiinţele naturii, Thomas Kuhn a demonstrat [1] că metodele de cercetare ştiinţifică nu sînt procedee atemporale, anistorice, cu eficacitate absolută în investigarea diverselor fenomene şi că ele depind de dezvoltarea societăţii, de cerinţele de cunoaştere ale fiecărei epoci istorice. Această istoricitate îşi relevă capacitatea modelatoare în modelele metodice pe care le impune în cercetare; dialectica metodelor a fost teoretizată de epistemologul american în mecanismul aşa-numitei „schimbări a paradigmelor", prin paradigmă înţelegînd un sistem de metode ce oferă pentru o anumită perioadă „modele şi soluţii" cognitive. Schimbarea paradigmelor presupune, după Kuhn, o „revoluţie ştiinţifică"; apariţia de mutaţii ce aduc cu sine noi probleme şi întrebări, ca şi descoperirea de noi conexiuni conduc la un lung proces de revizuire a modelului, în condiţiile în care se naşte şi o contradicţie între noua şi vechea metodă. Criza ia sfîrşit odată cu remodelarea tuturor categoriilor după schema noii paradigme.

Aplicînd ştiinţei literaturii teoria lui Thomas Kuhn, Hans Robert Jauss [2] îşi asumă o serie întreagă de riscuri, dat fiind în primul rînd specificul domeniului, constituit mai curînd dintr-un lung şir de excepţii decît supunîndu-se unor restricţii incomode. Într-un efort de maximă generalizare şi abstractizare, Jauss reuşeşte să stabilească trei etape fundamentale în evoluţia ştiinţei literaturii: prima paradigmă a fost ilustrată de reprezentanţii poeticii normative neoclasice, a doua paradigmă, avînd la temelie revoluţia literară a romantismului, redescoperă istoricitatea epocilor, stilurilor, autorilor şi operelor, considerînd-o ca principal obiect de investigaţie, iar a treia paradigmă explorează opera literară în sine, ca sistem expresiv al limbii, stilului şi compoziţiei. Mai reţine o precizare deosebit de importantă a lui Leo Pollmann [3] în legătură cu comportarea specifică a ştiinţei literaturii în cadrul sistemului paradigmelor mai sus prezentat, în comparaţie cu ştiinţele naturii; în timp ce paradigmele ştiinţelor exacte se exclud una pe cealaltă, înlocuindu-se succesiv, în domeniul literaturii un asemenea exclusivism ar fi neavenit. Chiar şi în condiţiile în care una din paradigme este dominantă, celelalte nu sînt înlocuite, ele coexistă în paralel.

Istoria literară ilustrează prin propria istorie a disciplinei interesul diferit al epocilor pentru cunoaşterea literaturii din perspectivă diacronică. Reacţia faţă de punctul maxim al istorismului romantic, faţă de

[1] Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/Main 1967.

[2] Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft* în „Linguistische Berichte", 3 (1969).

[3] Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt/Main, 1973, p. 166.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 163—172, Bucureşti, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

supralicitările factologice și obiectiviste s-a concretizat într-o adevărată „criză a conștiinței istorice" [4], exagerare în sens invers, mergînd pînă la însăși negarea conceptului de istorie, pînă la *Verlust der Geschichte*. Se conturează oare în deceniile din urmă o nouă paradigmă în știința literaturii? Rudolf Vierhaus enumeră fenomene ce indică în ultima vreme o preocupare tot mai pronunțată pentru istorie, o mult mai intensă raportare la trecut în general [5]; folosind rezultatele cercetărilor contemporane în economie, sociologie, psihologie, însușindu-și metode statistice, tipologice și comparatiste, istoricul va tinde către lărgirea granițelor disciplinei sale, către „istoria totală" [6], către explicarea globală, dincolo de îngustimea evenimențială, a evoluției societății umane. Tot așa, la nivelul științei literaturii, Jauss găsește că temeiul unei noi paradigme, superioară celei estetice-formaliste din unghiul intereselor actuale ale cunoașterii s-ar afla în marele avînd al disciplinelor sociologice [7], avînt marcat hotărîtor de teoria materialist-dialectică despre istorie și societate. „Izolarea literaturii de societate, a operei de efectul și publicul său" [8] s-a dovedit, precum mai devreme abuzul istorist, incapabilă să răspundă exigențelor cunoașterii, exigențe rezultate din proliferarea fără precedent a mass-mediilor, din statutul renovat al cărții, al literaturii în ansamblul cultural contemporan. O istorie literară ar putea fi astăzi alcătuită, după opinia lui Jauss, doar prin depășirea „abisului" dintre latura estetică și cea istorică a investigației [9], prin punerea în relație a literaturii cu istoria, fără a jertfi pe altarul unei simpliste viziuni asupra raportului artă-realitate (vezi varianta dogmatică a teoriei reflectării) aprecierea caracterului estetic al manifestării artistice.

2. Marele avînt al tematologiei a fost legat de cel al istoriei literare de tip pozitivist, de epoca de maximă înflorire a istorismului romantic. Iluzia obiectivității absolute și a posibilității reconstituirii desfășurărilor istorice „așa cum s-au petrecut", preferința pentru evenimențial și factologie, explicarea mecanicist-genetică și-au găsit un domeniu de predilecție în colecționarea și ordonarea de teme și motive identificabile în operele unor scriitori, epoci și literaturi diferite. Hotărîtor i se pare Elisabethei Frenzel impulsul primit de tematologie din partea folcloristicii, „constrînsă, mai ales la începuturile ei..., să compare diferitele variante răspîndite haotic ale aceleiași materii și să alcătuiască genealogii" [10]. Inflația de date din, de exemplu, publicațiile lui Max Koch[11], întinsele bibliografii de tipul celei alcătuite de Arthur Jellinek [12], unde contribuția istoricului literar consta în primul rînd în stabilirea asemănărilor, filiațiilor și deosebirilor în aparițiile succesive în timp ale unor teme sau motive,

---

[4] Rudolf Vierhaus, *Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften*, în *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Walter Müller Seidel, München, 1973.

[5] *Ibid.*, p. 5—6.

[6] Formularea aparține reprezentanților școlii „Analelor", Lucien Febvre și Marc Bloch.

[7] Hans Robert Jauss, *op. cit.*

[8] *Ibid.*

[9] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main, 1973, p. 168.

[10] Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, *Stuttgart*, 1963, p. 4.

[11] *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, hrsg. von Max Koch, Breslau, 1901—1907.

[12] Arthur L. Jellinek, *Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte*, Berlin, 1903.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

au situat tematologia într-un orizont predominant extraliterar; viziunea corespundea întru totul cunoscutei afirmaţii a lui Scherer din *Poetica* sa, cum că domeniul tematic al literaturii ar fi „în totalitate acelaşi cu domeniul tematic al ştiinţei", singura diferenţă constînd „nu în natura obiectului, ci în natura publicului" [13].

„Revolta împotriva pozitivismului", avînd drept punct de plecare distincţia făcută de Dilthey între *Naturwissenschaften* şi *Geisteswissenschaften* [14] a alimentat demersul discipolilor acestuia, interesaţi să descopere, în afara oricăror explicaţii deterministe, constantele majore ale evoluţiei spiritului uman şi să le descrie metamorfozele prin care au trecut de-a lungul veacurilor; nu tematica propriu-zisă *(Stoff)*, ci materia transfigurată de trăirea creatorului *(Erlebnis)* — ceea ce Goethe numea *Gehalt*, aşadar conţinutul operei —, nu teme şi motive, ci expresiile lor abstractizate, probleme şi idei, au constituit domeniul preferenţial de cercetare al direcţiei ce s-a intitulat *Geistesgeschichte*. Istoria literară astfel practicată, propunîndu-şi să descopere „substanţa atemporală a umanităţii" [15], devine o *Problemgeschichte*, istorie a „temelor eterne": viaţă, moarte, iubire etc. ale literaturii [16], în timp ce tradiţia va fi considerată mai ales ca un domeniu al permanenţelor spiritului, ea va stărui în constante „în care se revelă schimbările vieţii spirituale" [17]. Studiul materiei propriu-zise, al tematicii *(Stoffgeschichte)* va fi utilizat în principal pentru a ilustra „evoluţia unei probleme spirituale şi diferitele sale întrupări de-a lungul veacurilor" [18]. Cu toate acestea însă, schimbarea de optică faţă de pozitivism este mai puţin justificată în profunzime decît s-ar putea crede, substratul variantelor tematologice propuse de *Geistesgeschichte* rămînînd nu mai puţin legat de factori extrinseci şi neglijînd într-o măsură similară elementul estetic transfigurator, forma [19].

De pe poziţia primelor manifestări ale paradigmei estetico-formaliste, reacţia antipozitivistă a afectat tematologia pînă la contestarea însăşi a raţiunii de a exista a unui asemenea tip de investigaţie literară. Printre cele mai categorice luări de atitudine este de menţionat cea a lui Benedetto Croce, care punea la îndoială, în legătură cu o tentativă de înscriere a materiei *Sofonisbei* pretinsa relevanţă a continuităţii acesteia dincolo de limitele operelor în care apare [20]. În deceniile următoare paradigma estetico-formalistă, devenită dominantă în cercetare, va opera o şi mai netă distanţare între studiul intrinsec şi cel extrinsec al literaturii decît o făcuse Croce la începutul secolului. Wellek va desconsidera în asemenea

[13] Wilhelm Scherer, *Poetik*, Berlin, 1888, p. 208 şi p. 211.

[14] Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, în W.D., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Stuttgart/Göttingen, 1966.

[15] Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1922, p. 5.

[16] Rudolf Unger, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, în *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929.

[17] Paul Merker, *Stoff, Stoffgeschichte*, în „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte", Bd. III, 1928—1929, p. 310.

[18] Eberhard Sauer, *Die Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden in der Literaturforschung*, în „Euphorion", XXIX, 1928, p. 225.

[19] Hugo Kuhn, *Struktur und Formensprache in Dichtung und Kunst*, în *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 1959, p. 16.

[20] Benedetto Croce, recenzie la Charles Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, în „La Critica", 2 (1904), p. 485.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

măsură investigațiile tematologice — și poziția sa poate fi considerată ca simptomatică pentru această a treia paradigmă — încît le va denumi „cea mai puțin literară dintre istorii" [21]. Pe urmele lui Oskar Walzel, ce căuta în deceniul al treilea, într-un limbaj critic nedesprins încă din tiparele imprimate de *Geistesgeschichte*, să descopere „în formă expresia conținutului, iar în conținut — premisa formei", accentuînd totodată pe faptul că „materia înseamnă foarte puțin pentru literatură" [22], Wolfgang Kayser reia ideea despre rolul „subordonat" îndeplinit în literatură de elementul tematic [23]. Opinia negativă a acestuia din urmă asupra așa-zisei „istorii" ce ar putea rezulta din explorarea tematicii ca atare și asupra dezavantajelor metodei admite o singură concesie, în cazul în care cercetarea va ține seama de opera literară ca structură artistică închisă. Valorificarea maximă a materiei literare în limitele unei viziuni imanente asupra operei o va întreprinde „critica tematică" franceză; încadrată în ansamblul „noii critici", Jauss o socotește ca pe una din replicile întîrziate, foarte diferite ca origine și intenții, dată vestigiilor pînă nu demult încă dominante ale pozitivismului conservator de tip sorbonard [24]. Legată de psihanaliză, ca și de sistemul bachelardian de explorare a „reveriilor", „critica tematică" eludează pînă la extremă relevanțele istorice ale textelor, refuzînd totodată orice înserieri conținutististice de tip tradițional, în sensul revizuirii fundamentale a conceptului de „temă" (motiv, situație etc.) și a statutului său în procesul inconștient de creație [25].

3. Se atribuie revirimentul spectaculos al interesului pentru temele și motivele literare stimulentului și modelului pe care l-ar fi oferit Ernst Robert Curtius și școala sa pentru cercetarea tradiției antice și umaniste. Din perspectiva teoriei paradigmelor, Jauss se consideră însă îndreptățit să constate că „în științele spiritului există un caz, de neconceput pentru științele naturii, cînd o paradigmă istoric epuizată este reînnoită. În încercarea de a dovedi durata și permanența substanței culturale antice a fost reînviată vechea paradigmă clasicistă, ceea ce s-a putut realiza doar cu prețul negării istoricității și a apelului la arhetipuri atemporale" [26]. Literatura comparată este cea care preia acum studiul acestei tradiții umaniste — depozitară a unui lung inventar de constante ale spiritului; tematologia devine un auxiliar fecund al efortului de depistare a influențelor, paralelismelor, contactelor dintre culturi, ca și al „lămuririi reciproce a artelor" [27]. Paul Hazard reproșa cîndva tematologiei pozitiviste absența oricăror preocupări pentru identificarea „raporturilor faptice" fundamentale pentru școala comparatistă franceză [28], iar Dilthey, la

[21] René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1949, p. 272.

[22] Oskar Walzel, *Conținut și formă în opera literară*, București, 1976, p. 59, p. 82.

[23] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern/München, 1967, p. 52.

[24] Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel* ...

[25] Semnificative preludii ale „criticii tematice", unele din ele semnalate de înșiși reprezentanții săi marcanți (J. — P. Weber, Georges Poulet, J. — P. Richard, Jean Starobinski, Jean Rousset etc.) întîlnim în opera lui Dilthey, în unele din interpretările lui Leo Spitzer și Emil Staiger, și mai evident în încercarea teoretică a lui Josef Körner, *Erlebnis, Motiv, Stoff*, în *Vom Geiste neuerer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel*, Potsdam, 1924.

[26] Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel* ...

[27] În privința „lămuririi reciproce a artelor" vezi studiile lui Ulrich Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1968, p. 184 și Beate Pinkerneil, *Selbstreproduktion als Verfahren*, în *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, hrsg. von Viktor Žmegač und Zdenko Škreb, Frankfurt/Main, 1973.

[28] Citat după Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, București, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rîndul său, recomanda literaturii comparate să urmărească dezvoltarea „motivelor de bază", puține la număr după el, ale literaturii [29]. Dealtfel, din punctul de vedere al relevanței unor asemenea studii, ele se găsesc în imediata succesiune a obiectivelor, mai largi decît cele strict literare, vizate de *Geistesgeschichte*. După van Tieghem, care considera utilă pentru varianta „clasică" a comparatismului „expunerea istorică a formelor succesive ale unei legende în mai multe țări", permițind stabilirea „dependenței autorilor mai recenți față de predecesorii lor străini", ca și „contribuția geniului, idealului și artei lor la modificările aduse temei comune[30]", Hellmuth Petriconi constata că literatura nu ar fi decît metamorfoză a „visurilor omenirii", „plăsmuire și replăsmuire a aceloraşi visuri și pasiuni, refulări și spaime" [31], că asemenea constante devin vizibile în multiplele schimbări ale expresiei lor literare, cărora li se consacră o istorie specială a temelor și motivelor [32]. Și Basile Munteanu categorisește seriile de teme, tipuri, ca și procedeele de expresie de tot felul, printre „constantele faptice-existențiale" ale umanității[33], iar Raymond Trousson observa că „miturile și temele noastre ne reprezintă polivalența, ele sînt exponente ale umanității, formele ideale ale destinului tragic, ale condiției umane" [34]. În ceea ce privește încercările mai recente de revizuire a noțiunii de *topos*, așa cum a înțeles-o Curtius, nu se poate afirma că acestea ar aduce cu sine obiective renovate, ci doar că vizează o lărgire a cîmpului cercetării de la retorică la *Geistesgeschichte* (în termenii lui Jauss, de la prima la cea de-a doua paradigmă); „*Toposforschung* este probabil instrumentul cel mai potrivit pentru a motiva constanța spiritului în variația fenomenelor" [35].

Problema fundamentală ce se pune pentru tematologia astfel practicată rămîne cea privitoare la rațiunea existenței unui asemenea tip de investigație literară. În fond, se reflectă aici dilemele generale ale comparatisticii, definită contradictoriu în diverse planuri, ca studiu diacronic — ansamblu de procedee extrinseci de clasificare și înseriere a operelor și după criterii conținutistice — sau sincronic, concentrat asupra relevanței axiologice a textelor. Operație definitorie a gîndirii umane, comparația devenită metodă de cercetare a literaturii, „dacă nu singura, atunci cea mai importantă" (Elisabeth Frenzel), implică o anumită dialectică, o viziune integratoare asupra literaturii în evoluție [36]. Observația este importantă pentru justificarea aplicațiilor tematologice de tip comparatist. Käte Hamburger explică supraviețuirea miturilor antice în dramaturgia modernă prin interdependența dintre constanța tematicii și a situațiilor și variabilitatea comportamentului personajelor [37]; tema, con-

[29] Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, Leipzig, 1887, p. 276.

[30] Paul van Tieghem, *op. cit.*, p. 83.

[31] Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt/Main, 1971.

[32] Margot Kruse, *Literaturgeschichte als Themengeschichte*, Nachwort zu Hellmuth Petriconi, *op. cit.*, p. 198.

[33] Basile Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 1967, p. 7.

[34] Raymond Trousson, *Un Problème de littérature comparée. Les Études de thèmes*. Paris, 1965, p. 7.

[35] Manfred Beller, *Toposforschung contra Stoffgeschichte*, în *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hrsg. von Peter Jehn, Frankfurt/Main, 1972, p. 177.

[36] Basile Munteano, *op. cit.*, p. 121.

[37] Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, 1962, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

siderată ca element unificator între situația dramatică și personaj, dispune de o dialectică interioară ce îi asigură perpetuarea și constituirea unui destin propriu în cadrul tradiției: „Tema este durată în schimbare și deține ca motivație ultimă acea durată în schimbare ce marchează istoria umanității ca istorie a oamenilor" [38]. Admițînd chiar și aceste definiții vagi ale presupuselor raporturi dialectice, îndoiala cu privire la posibilitatea alcătuirii unei *istorii* a tematicii, ca expresie a unor raporturi istorice reale, persistă, fără ca în actualele cadre metodologice în care este practicată cercetarea comparatistă să se întrevadă vreo soluție în acest sens. Ulrich Weisstein crede că ar fi găsit-o într-o strictă delimitare între obiectivele tematologiei și cele ale istoriei ideilor, între *Stoff* și *Gehalt*, între constantele strict literare (temă, motiv, imagine etc.) și cele denumite de Curtius „constante psihologice" [39]. O asemenea dezlegare n-ar putea depăși coordonatele tematologiei pozitiviste; aceasta afirmă și Leo Pollmann, căruia însăși denumirea germană a disciplinei — *Stoffgeschich'e* —, i se pare paradoxală, „deoarece tematicii nu-i este dat să aibă vreo istorie" [40]. Pe de altă parte, convingerii exprimate de Margot Kruse, cum că ar fi găsit în opera lui Hellmuth Petriconi argumente pentru o istorie literară ca „istorie a temelor" [41], îi replică Joachim Schulze, care identifică mai ales caracterul *sistematic* și în foarte mică măsură cel *istoric* în demersul comparatistului de la Hamburg. Interesul pentru constante, așadar pentru elemente statice, fixe, nu poate, după Schulze, nu posedă decît o singură acoperire în diacronie, atunci cînd se consacră datării și motivării apariției unor teme, a dispariției și reapariției altora; încolo, efortul cercetătorului se concentrează mai ales asupra ordonării și clasificării tematicii, travaliu în ultimă instanță de sorginte pozitivistă [42]. Alcătuirea de dicționare tematice ale literaturilor este una din manifestările cu eficiență apreciabilă pe tărîm didactic, ale acestei modalități de existență a tematologiei [43].

„Criza literaturii comparate", de care se vorbește atît de mult astăzi, se manifestă și ca stagnare a tematologiei în tipare paradigmatice depășite. Reluarea unor îndeletniciri înfloritoare în epoca pozitivistă, precum compararea tematicii literaturii populare cu cea a literaturii culte [44], recondiționarea metodelor pozitiviste, formularea unor obiective ce trec dincolo de interesul literar și estetic al investigației — reproșuri ce revin des în discuțiile asupra locului tematologiei în cadrul disciplinei comparatiste — sînt în fond expresii ale fenomenului pe care îl aminteam mai sus în legătură cu coexistența și evoluția (sau involuția) paralelă a paradigmelor științifice. Tematologia confirmă în acest sens plasarea de către Jauss a literaturii comparate în orizontul paradigmei istorist-pozitiviste [45].

---

[38] *Ibid.*, p. 25.
[39] Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 164.
[40] Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 192.
[41] Margot Kruse, *op. cit.*, p. 204—207.
[42] Joachim Schulze, *Geschichte oder Systematik*, în „Arcadia", 10 (1975).
[43] Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1963.
[44] Max Luthi, *Parallele Themen in der Volkserzählung und in der Hochliteratur*, în „Volksliteratur und Hochliteratur", Berlin, 1970.
[45] Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel* ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4. O a patra paradigmă a ştiinţei literaturii, a cărei motivaţie, formulată de Jauss, am prezentat-o în primul paragraf al studiului nostru, tinde să se constituie între doi poli în aparenţă ireductibil contrari, acoperind o zonă întinsă de interes istorico-literar. De la teoriile formaliştilor ruşi şi pînă la concepţia materialist-istorică despre literatură şi artă, aşadar, simplificînd, de la categoriile autonomismului şi pînă la cele ale heteronomiei esteticului, numitorul comun va fi căutat în structura dialogică, comunicativă, a produsului estetic, rezultantă a unui fenomen dialectic de interacţiune (creaţie-efect-receptare) între creator şi cititor [46]. În acest cadru, raporturile materie-operă, conţinut-formă, constantă-variabilă relativizează rigiditatea structurilor limită impuse lor de paradigmele anterioare; o nouă categorie de referinţă, orizontul de predispoziţii al cititorului *(Erwartungshorizont)* [47], ce se constituie ca loc geometric al experienţei şi dispoziţiilor artistice ale publicului — întemeiate pe anumite reprezentări despre normele estetice, pe convenţiile literare dominante etc. — stabileşte prin intermediul articulaţiei cititor-creator, solid fundamentată social-istoric, un nou tip de succesiune a fenomenelor literare. Informaţia tematică, la fel ca toate datele, faptele, evenimentele, are în sine o importanţă minoră. Ea serveşte doar ca reper pentru a descoperi în spatele său „o structură, o organizare, o coerenţă", „raporturi aproape fixe între realităţi şi masa socială" [48].

Încă la începutul secolului, observînd că „scriitorul este purtător de cuvînt al publicului", Levin Schücking acorda o importanţă deosebită momentului „alegerii temelor", semnificativ, după el, pentru proporţia în care creatorul răspunde unor preorientări primite din partea receptorilor [49]. De la cercetări de sociologie a publicului, precum cele ale lui Joseph Strelka, ce dovedeşte, sprijinit pe temporara înflorire sau dispariţie a vreunui element tematic, anumite trăsături ale gustului diverselor categorii de cititori, diferenţiate social în epoci diferite [50], această nouă hermeneutică a conţinuturilor a parcurs etape semnificative, între care nu putem trece peste cea reprezentată de tentativa lui Pierre Francastel: temele şi motivele „le interpretăm ... într-un fel mai concret, pentru a preciza importanţa pe care cutare sau cutare grup uman, cronologic determinat, a putut să o acorde cutărei sau cutărei noţiuni de valoare" [51]. Opţiunea tematică, socotită de Harry Levin ca fiind în acelaşi timp o „decizie estetică", este aprofundată în cercetările asupra tematicii la nivelul unei singure opere sau la cel al întregii opere a unui singur scriitor [52]. Acelaşi interes al publicului pentru „profunzimea temei, semnificaţia ei socială, măsura în care corespunde celor mai importante necesităţi ale

[46] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* ...

[47] Vezi precizările din studiul nostru *Istoria literară şi funcţia socială a literaturii*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 25, nr. 3 (1976).

[48] Fernard Brandel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969, p. 50.

[49] Levin Schücking, *Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte*, în „Germanisch-Romanische Monatsschriften", 11 (1913).

[50] Joseph Strelka, *Die Gelenkten Musen*, Wien, 1971, p. 189.

[51] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Bucureşti, 1972, p. 78.

[52] Exemplificăm aici cu două lucrări interesante: Paul Zumther, *Merlin dans le Lancelot-Graal*, în *Colloques internationaux du CNRS*, Strassbourg, 1954 şi Helmut Brandt, *Der Kampf ums Brot als Thema und Motiv im Werke Bertolt Brechts*, în *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena*, „Literaturwissenschaft", 3/1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

societății, clasei, națiunii, umanității", va fi invocat de o estetică materialistă precum cea a lui Moissej Kagan [53]; constatînd că „fiecare artist înclină către anumite teme, față de altele rămîne indiferent sau chiar le respinge" [54], autorul stabilește o determinare directă între această orientare tematică și viziunea despre lume, *Weltanschauung*, a artistului. Dintr-o perspectivă nemijlocit legată de teoria reflectării, Kagan repune în discuție și virtualitatea unor permanențe tematice dincolo de cadrul închis al fiecărei opere și de aici a unor relații latente între opere alimentate de aceeași substanță tematică, create în epoci diferite, și posibilitatea înscrierii acestora pe criteriul mai sus amintit. Existența „temelor eterne", socotite cîndva de *Geistesgeschichte* ca expresie a unor esențe ideatice atemporale, este admisă în măsura în care aceste teme reflectă „relația contradictorie dintre constant și variabil, dialectica schimbării și permanenței în omul însuși și în existența sa socială" [55]. Mai mult, Ulf Schramm schițează chiar o nouă *Problemgeschichte* ca singură alternativă „științifică" față de istoria literară tradițională, în sensul că evoluția literaturii este concepută sistematic, ca exteriorizare a unei structuri de profunzime, definitorie pentru totalitatea fenomenelor de suprastructură, iar problema fundamentală în jurul căreia se concentrează întreaga activitate a artistului burghez este conținută de formula cu care Marx caracterizează întregul conținut al societății capitaliste: „Persönliche Unabhängigkeit auf sachliche Abhängigkeit gegründet [56]".

Deși Kagan insistă asupra dublei naturi, cognitivă și axiologică, a informației artistice, asupra faptului că „tema unei opere de artă reprezintă doar .... o problemă de viață aleasă și pusă în dezbatere de artist", care, pentru a i se găsi un răspuns, este retopită în „ideea poetică" [57], deși Schramm consideră hotărîtor criteriul după care „operele nu servesc doar ca documente ..., ci devin fructificabile pentru cunoaștere în trăsăturile lor specific estetice" [58], aceste argumente nu eludează obiectul criticilor venite din partea mai multor cercetători marxiști la adresa rigidității unor asemenea interpretări date teoriei reflectării. Se confirmă, printre altele, aici ceea ce Jauss constata referitor la concepțiile lui Lukàcs și Goldmann: faptul că, rămînînd încorsetate de idealul substanțialist al tradiției pe care îl implică, ele uzează în ultimă instanță de noțiuni străine dialecticii, precum „clasicism" și atemporalitate, ca și de conceptul clasic idealist al unității dintre conținut și formă, doar că „în locul ideii este declarată ca substanță latura materială" [59]. Dimpotrivă, pentru Jauss, credința în existența „temelor eterne" ca „întrebări eterne" nu reprezintă decît „o iluzie", deoarece „opera literară, și în măsură mai mare, mitul literar, are caracterul unei soluții a cărei valabilitate poate neglija

---

[53] Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin, 1974, p. 468.

[54] *Ibid.*, p. 472.

[55] *Ibid.*, p. 542.

[56] Ulf Schramm, *Skizze einer Literaturwissenschaft als Problemgeschichte*, în *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*, Berlin/New York, 1975, p. 62.

[57] Moissej Kagan, *op. cit.*, p. 470.

[58] Ulf Schramm, *op. cit.*, p. 81.

[59] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau acoperi problema inițială, încît aceasta trebuie înfățișată mereu sub noi forme în procesul interpretărilor" [60]. Realitatea internă a operei nu reflectă doar teme exterioare; ea crează potențialități, structuri de apel deschise înțelegerii şi se constituie prin efectul concertat al unei serii întregi de participanți la actul receptiv[61]. „Circulația" temelor şi motivelor apare ca un proces dinamic de valorificare, de redescoperire contrastivă, de explorare a unor mereu noi „probleme" puse de confruntarea operelor cu orizonturi de predispoziții în continuă schimbare, în plină transformare social-istorică.

Într-o mai largă viziune istorico-culturală, constantele nu mai sînt considerate ca realități autonome, dispunînd de o „viață" proprie, ci configurări ale acelor „raporturi fixe" mai sus amintite, expresive doar în măsura în care dețin şi revelă cititorului încărcătura istorică şi socială pe care o conțin. Abstractizate în opere în care, doar ele însele, dețin atributul istoricității, temele îşi cîştigă o istoricitate mijlocită, „devin oglinzi ale unei istoricități ce lor nu le revine" [62]. Tematologia în serviciul istoriei, cum prevede Roger Bauer, marchează o cotitură sensibilă de la rolul conferit de literatura comparată, ca reper atemporal al „unui idealism van" la cel de diagnostician al „variațiilor globale semnificative ale limbajului literar" [63]. Asemenea investigații sînt utile în egală măsură sociologiei literaturii, care explică prin aceasta şi anumite aspecte ale relației dintre baza şi suprastructura societății. Pe de altă parte, „ar fi o naivitate să se creadă că fiecare schimbare din baza societății se manifestă în artă prin noi teme şi forme. Asemenea modificări reuşesc să spargă inventarul existent de forme, teme şi motive ... doar atunci cînd prezintă caracterul unor răsturnări istorice" [64]. Temele şi simbolurile „sociale" [65] constituie de fapt premise ale unui proces de abstractizare ce anunță obiectivele „istoriei sociale a ideilor": stabilirea de conexiuni dintre doctrine şi societate, între originea, încarnarea şi difuziunea conceptelor [66]. Urmărind mecanismul constituirii constantelor teoretice, dintre care se opreşte apoi asupra ideilor literare, Adrian Marino oferă o definiție concisă şi expresivă a constantei: „un element de unitate, stabilitate, permanență şi universalitate în timp şi spațiu". Teoreticianul român nu exclude „modulația, pendularea" constantelor; preocuparea pentru studiul „variațiunilor" tematicii are o dublă semnificație: „variabilitatea determinărilor istorice în timp şi spațiu, care combină mereu altfel relația fundamentală simetrică tradiție/inovație" şi „recunoaşterea eficienței re-

---

[60] Hans Robert Jauss, *Goethes und Valerys Faust*, comunicare xerografiată la Colocviul de literatură iugoslavo-vestgerman, Dubrovnik, 1975; o argumentație similară întîlnim şi în studiul aceluiaşi autor intitulat *Racines und Goethes Iphigenie*, în *Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Rainer Warning, München, 1975.

[61] Wolfgang Theile, *Stoffgeschichte und Poetik*, în „Arcadia", 10 (1975.)

[62] Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 192.

[63] Roger Bauer, comunicare renotipată la Congresul internațional de literatură comparată, Montréal-Ottawa, 1973.

[64] Erich Köhler, *Über die Möglichkeiten historisch-soziologischer Interpretation*, în *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Viktor Žmegač, Frankfurt/Main, 1972, p. 230.

[65] Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 76.

[66] Louis Trénard, *L'histoire des mentalités collectives*, în „Revue d'histoire moderne et contemporaine", XV (1968).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lației constant/variabil în orice operă sau grup de opere literare", care, nu numai că nu implică „sacrificiul individualității sau al originalității operei literare", ci pune cu atît mai mult în evidență modalitățile prin care impulsurile interioare și exterioare diferite găsesc expresii diferite (valorificabile în mod diferit din punct de vedere estetic) la nivelul unei structuri fixe, stabile [67].

5. În România cercetarea tematologică a întîrziat mult timp sub semnul pozitivismului [68]. Într-o fază următoare aplicațiile practice au folosit cu rigurozitate preceptele metodei comparatiste; unele dintre aceste studii, mai ales cele ale lui Tudor Vianu [69], sînt adevărate modele ale investigației tematologice de acest tip. Și pe plan teoretic s-a resimțit influența comparatismului, îndeosebi a școlii franceze tradiționale. O ilustrează capitolul consacrat tematicii din volumul lui Al. Dima, *Principii de literatură comparată* [70], în care autorul opina că „nu sînt motive serioase care ar putea elimina tematologia din cadrul literaturii comparate, ca, de altfel, nici cel al științei literare în genere".

Două lucrări relativ recente dezbat, tangențial, problematica teoretică a tematologiei. În *Critica ideilor literare*, Adrian Marino se ocupă pe larg de constantele literare, constantele teoretice și constantele teoretico-literare, precizîndu-și poziția față de *Stoffgeschichte* într-un mod echilibrat, fără vreo opțiune hotărîtă în legătură cu relevanța istorico-literară a disciplinei: A contesta realitatea temelor literare esențiale, așa-zicînd 'radicale', originare, limitate ... este imposibil. Discuția și scepticismul devin legitime cînd astfel de preocupări tind să acapareze întreg domeniul criticii și istoriei literare, reduse doar la simple «domenii tematice»' [71]. La rîndul său, Paul Cornea prefațează o culegere de studii consacrate constantelor tematice și retorico-stilistice ale romantismului românesc [72], expresie a unor preocupări ce s-au manifestat pînă acum întîmplător și sporadic [73]. Aplicații notabile, de data aceasta cu caracter eseistic, au publicat Ion Ianoși, ce practică o modalitate de cercetare foarte apropiată de cea a lui Hellmuth Petriconi [74] și Ion Maxim [75].

[67] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974, p. 52 și p. 64.

[68] Vezi *Istoria și teoria comparatismului în România*, sub îngrijirea lui Al. Dima și Ovidiu Papadima, București, 1972.

[69] Tudor Vianu, *Mitul prometeic în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963.

[70] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, 1972, p. 84.

[71] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 58.

[72] *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, sub îngrijirea lui Paul Cornea, București, 1976.

[73] Menționăm două studii mai recente: Klaus-Henning Schroeder, *Die Geschichte vom trojanischen Krieg in der alteren rümanischen Literatur*, München, 1976 și Ștefan Andreescu, *Vlad Țepeș (Dracula). Între legendă și adevăr istoric*, București, 1976.

[74] Ion Ianoși, *Romanul unui oraș*, București, 1972 și *Alegerea lui Iona*, București, 1974.

[75] Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, București, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ADRIAN MARINO

OSSIANISMUL ROMÂNESC, SCHIȚĂ INTRODUCTIVĂ

În ce măsură se poate vorbi de „ossianism" în cadrul romantismului românesc? Problema a fost doar foarte sporadic și tangențial atinsă [1], fără nici o analiză în adîncime. Și cu toate acestea lectura textelor și încadrarea lor în structura și atmosfera literară a epocii nu mai îngăduie nici o îndoială: și în romantismul românesc se repetă — în forme, proporții și frecvențe specifice — același fenomen specific cunoscut sub numele de „ossianism", adevărată modă literară europeană la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui următor. Ar fi fost chiar ciudat ca *The Works of Ossian*, *The Son of Fingal*, „traduse" de James Macpherson, să nu fi avut și mica lor carieră românească într-o epocă atît de receptivă influențelor, receptărilor și extrapolărilor romantice. O istorie comparată a romantismului românesc ar fi cu totul incompletă fără explorarea și a acestui capitol, pe care ne propunem deocamdată doar să-l schițăm în cîteva linii generale și introductive.

O primă observație se impune pînă la evidență: ossianismul se asociază, se suprapune și se confundă adesea pînă la identitate cu byronismul românesc [2], două curente convergente și solidare ce se sprijină reciproc și care definesc o serie de aspirații noi și profunde ale epocii: inspirația liberă, în tumult, specifică geniului nordic, opusă regulelor clasicismului francez — concepție care modifică în sens modern întreaga conștiință literară a epocii; noua pasiune pentru natura sălbatică, exotic-stranie și sublimă; o vie sensibilitate pentru sentimente și emoții grandioase, eroice, patetice și melancolice, izvor de voluptăți interioare inedite și profunde. În opera lui Byron imitațiile ossianești sînt dealtfel numeroase și semnificative. Nu este greu de observat că sub acest aspect, mai ales, romantismul românesc se aliniază întru totul ossianismului european, îndeosebi francez [3], de unde el derivă — prin traduceri, imitații și ecouri critice — în cea mai mare parte. Voga „barzilor anglo-saxoni" trebuia să cuprindă și literele românești într-o perioadă de intensă și masivă receptivitate literară europeană.

---

[1] P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în „Dacoromania", III (1922—1923), p. 317—320; Al. Duțu, *Primele contacte literare anglo-române*, în *Explorări în istoria literaturii române* (București, 1969), p. 103; Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc* (București, 1976), p. 68.

[2] Ileana Verzea, *Byron și byronismul în literatura română* (București, 1977).

[3] P. Van Tieghem, *Ossian en France* (Paris, 1917), II, p. 385—388.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca și în cazul byronismului românesc intervine, în același timp, și un semnificativ decalaj cronologic. În timp ce curentul byronian și îndeosebi cel ossianesc sînt în declin în Franța — punct central de reper — după 1833 [4], în literatura noastră el abia începe să se manifeste în al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea. Asistăm deci în literatura română la un val tardiv de ossianism care se prelungește, în linii generale, pînă în deceniul al șaptelea. I. Heliade Rădulescu publică traduceri și ține conferințe militante, entuziaste, despre poezia ossianescă chiar și în 1867 [5], într-o fază cînd Ossian nu mai constituia în Occident decît o fază depășită, o curiozitate, sau simplu document de istorie literară.

Poate și mai însemnat este aspectul calitativ al acestei influențe. Într-o perioadă cînd traducerile din Ossian sînt relativ puține (pînă acolo încît un studiu despre traducerile și traducătorii români din prima jumătate a secolului al XIX-lea nici nu le menționează [6]), ossianismul se dovedește nu mai puțin un element romantic esențial. Aspectul statistic este de minimă importanță atunci cînd este pe deplin atestată realitatea unui mic, dar foarte autentic stil ossianesc, constituit foarte repede într-o serie de adevărate „clișee" și idei literare tipice. Există, în mod incontestabil, un „model" ossianesc și în literatura română a epocii. Și acest „model" este cu atît mai revelator cu cît, nu o dată, el se dovedește doar produsul unor ecouri și adaptări indirecte. Dar tocmai constituirea și circulația acestor „clișee" traduce procesul românesc de asimilare, localizare și reformulare al mitului ossianesc. Ele îmbogățesc efectiv conștiința literară a epocii, adîncesc și nuanțează aspecte însemnate ale romantismului românesc, dau expresie unei noi sensibilități, o expresie particulară a unor aspirații estetice și ideologice. Tuturor acestor tendințe „modelul" ossianesc le oferă o constantă și atrăgătoare formulă literară.

★

Contribuția cea mai importantă adusă romantismului românesc de stilul Ossian este, probabil, îmbogățirea și nuanțarea ideii de „poet", care se transformă în *bard*. Nu este vorba numai de o adaptare a unei noi terminologii, ci și de o foarte reală mutație calitativă. Ea echivalează cu o adevărată „modernizare" a modelului clasic. *Bardul* devine un „homerid", un exponent epico-liric al unei colectivități patriarhale, un cîntăreț al unei lumi eroice și arhaice, un personaj în același timp fabulos și istoric, depozitar al unei întregi tradiții orale naționale. Funcțiile sale spirituale și sociale sînt multiple și profunde. Cîntul său vorbește conștiinței unui întreg popor. Nu este greu de observat că același portret corespunde, în linii esențiale, și tradiționalului clișeu homeric adesea evocat în epocă în multe din caracterizările poeziei noastre populare. Într-un articol din 1846, de Alecu Russo, despre *Poezia populară*, autorul se întreabă, de pildă, dacă există „un tablou mai omeric decît această strofă" etc. Vom vedea imediat că „tabloul omeric" se transformă subit într-un „tablou ossianesc", cu aceleași valori, funcții și semnificații, în timp ce Ossian va

[4] Idem, *op. cit.*, II, p. 395—397.

[5] *Fingal*, în „Atheneulu românu", 1867, p. 513—535; *Anuarul „Ateneului român" pe anii 1902—1903, 1903—1914*, publicat de Trandafir G. Djuvara (București, 1904), p. 73.

[6] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Alecsandri* (București, 1966), p. 38—76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trece drept „Homerul brumelor celtice". Expresia este posterioară [7], dar ea traduce foarte exact vechiul clișeu ossianesc al epocii. Notele sale preiau toate funcțiile vechiului aed homerid, transpuse într-o geografie cețoasă, și într-un Ev mediu nebulos și eroic. Model preconstituit, de bună seamă. Dar eficient, cuprinzător și de o mare putere de atracție și circulație.

Se pare că cea dintîi apariție a poetului de tip homerid în literatura română poate fi surprinsă în prima versiune a *Țiganiadei*, unde se vorbește într-un loc de „orbeți" : „Pe orbeți cîntînd la tîrguri de țară". Acești cîntăreți populari (se știe că tradiția homerică evocă aezi orbi, un Homer orb etc.) pot fi raportați, după cum s-a și presupus, la barzii Nordului, descoperiți și elogiați și în literatura germană la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [8]. Că I. Budai-Deleanu avea într-adevăr noțiunea „faptelor eroicești" cîntate într-un „feliu de poesie ... ce să chiamă epicească" o dovedește și *„Prologul" Țiganiadei*. În orice caz, începînd cu Gh. Asachi, noțiunea de „bard" și „rapsod" începe să circule cu insistență. *Meditația unui îmbătrînit poet* (1839) are în centrul său imaginea evasi-mitică a rapsodului bătrîn, albit, care-și „apucă harfa" pentru „cîntecul meu cel din urmă" [9]. Într-o adaptare după Jukovski, de fapt o dublă adaptare — căci Ossian este localizat în Dacia prin filieră rusă—, *Fiica lui Deceval și Armin cîntărețul* (1853) de C. Stamati, apare același bard, care nu se desparte de atributul său suprem : „arfa strunită" — simbol, confident și consolare supremă. Armin, bardul dacic, se bucură de un portret la fel de convențional : el este un cîntăreț din popor (de neam „prost", „de soi nu mare, nici ficior de domn"), „trist", „lăcrămînd", care-și leagă „arfa de o creangă" de stejar etc. [10]. Să mai amintim, în sfîrșit, că I. Heliade Rădulescu avea și el noțiuni destul de precise despre „cantori și barzi", puse în valoare în studiul său *Despre epopee* [11]. Imaginea, bineînțeles, este cea curentă, existentă nu numai la James Macpherson, dar și la Thomas Percy, care dă de asemenea bune definiții în același spirit vestiților *English Bards and Minstrels*, începînd cu „cîntecul versurilor pe harfă a propriilor compoziții" [12].

Portretul tradițional al bardului ossianesc se amplifică la același Gheorghe Asachi prin introducerea unor note esențiale : bardul este în primul rînd un poet și luptător, un războinic de frunte [13]. În versiunea moldovenească a poetului nostru barzii devin chiar „plăcși", care, după definiția din *Ruxandra Doamna*, sînt „vînători de munte și cari ca barzii celtici fac să răsune strunele de cîntecele lor eroice, păstrătoare de virtutea bravilor strămoși". Localizarea și asimilarea este desăvîrșită : „... La români, la noi, ca bardul Scoției ostașul era totodată și poet, ... meseria sa de frunte fiind arma ..." [14]. În sfîrșit, apare și omologarea supremă :

---

[7] N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor* (București, 1968), III, p. 308.

[8] Paul Cornea, *Studii de literatură română* (București, 1962), p. 52.

[9] Gheorghe Asachi, *Scrieri literare*, ed. N. A. Ursu (București, 1957), II, p. 335.

[10] Constantin Stamati, *Muza românească*, ed. Ion și Rodica Rotaru (București, 1967), p. 14—21.

[11] I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generală* (București, 1870), II, p. 30.

[12] Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, 3-rd ed. (London, 1775), I, p. XI.

[13] Gheorghe Asachi, *op. cit.*, II, p. 17.

[14] Idem, *Culegere de poesii* (Iași, 1863), p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bardul nu este numai poet, dar şi rege, împărat, cum se spune într-un *Vocabulari* al aceluiaşi Gh. Asachi: „Bard (poet) şi împărat celtic (din Scoţia şi Anglia) au domnit acolo în a doua sută după Hristos" [15]. Aceste ecouri atît de precise relevă lectura directă a textelor ossianeşti, făcută în versiunea italiană a lui Melchior Cesarotti (1762), în timpul perioadei studiilor la Roma. În manuscrisele poetului (ms. 5297, f. 4^v—6^r), se păstrează dealtfel unele pasaje din Ossian copiate din textul original şi, paralel, în traducere italiană [16]. Fără îndoială că noţiunile istorico-literare ale lui Gh. Asachi provin din *Ragionamento preliminare intorno I Caledoni*, precum şi din *Dissertazione critica del signor Dottor Blair sopra i Poemi di Ossian figlio di Fingal* [17]. Studiul lui Blair făcea autoritate, fiind reprodus în mai toate ediţiile engleze ale epocii. Şi la Byron vom regăsi acelaşi clişeu al regelui-poet: *The Harp the Monarch Minstrel swept*, în versiunea I. Heliade Rădulescu, din 1839: *Arpa regelui poet* [18].

James Macpherson insistă în acelaşi timp asupra glorificării şi eroizării regilor caledonieni prin poezia barzilor, poeţi „oficiali" la modul eroic, specializaţi în elogii solemne [19]. Se înţelege că aceeaşi funcţie — să-i spunem de „propagandă" — apare şi la discipolii români ai lui Ossian. La Gh. Asachi, de pildă, în *Imnul de sară*, bătrînul bard (adevărată obsesie autobiografică) îşi face un titlu de mîndrie din faptul că:

„Sunetul a lirei mele în trecutul să-l repoarte
Pe strămoşi să-i prezenteze" etc.

Odată constituit şi adoptat, clişeul se extinde, se dezvoltă într-un portret tot mai complex al bardului eroic, care exaltă virtuţiile războinice ale bravilor luptători, imortalizaţi prin cîntece vibrante de liră. I. Heliade Rădulescu, în *O noapte pe ruinele Tîrgovişlei* (1836), dă o definiţie precisă acestei funcţii poetice:

Eu cînt în mezul nopţii eroica valoare,
P'al vostru mormînt sacru eu laure'npletesc,
Celebru mari victorii..." [20]

Modelul ossianesc global este vădit şi el apare, între alte texte, în *The Songs of Selma*: „Such were the words of the bards in the days of song; when the king heard the music of harps, the tales of other times! The chiefs gathered from all their hills, and heard the lovely sound". În versiunea Gr. H. Grandea, „*Cîntecele Selmei*" *din Ossian*, lucrate după un intermediar francez, versiunile devin lunecoase şi jurnalistic-demonstrative, într-o interpretare convenţională:

„Dacă versurile cari cîntau barzii altă dată
P-a lor harpe de ivoriu, colo'n salme lăudate
Şi a coardei melodie toţi eroii admirau..." [21]

Fără îndoială că Heliade Rădulescu este mult mai aproape de spiritul textului cînd, în *Fingal*, versiune după Le Tourneur [22], exaltarea eroilor

[15] Gheorghe Asachi, *Poesii* (Iaşi, 1836), p. 165.

[16] Idem, *Opere*, ed. N. A. Ursu (Bucureşti, 1973), I, p. 628.

[17] *Poesie di Ossian, Antico Poeta Celtico*. Trasportate dalla Prosa Inglese in Verso Italiano, dall Ab. Melchior Cesarotti, ed. II, in Padova, 1777; I, p. III—CVIII; IV, p. 49—224.

[18] Ileana Verzea, *op. cit.*, p. 244.

[19] *A Disertation concerning the Aera of Ossian*, în *The Poems of Ossian translated by James Macpherson* Esq. (London 1819), p. 16, 32.

[20] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. D. Popovici (Bucureşti, 1939), I, p. 571.

[21] Gr. H. Grandea, *Nostalgia*, (Bucureşti, 1885), p. 220.

[22] *Ossian, fils de Fingal, bard du III-e siècle, Poésies Galliques*, traduites sur l'anglais de M. Macpherson par M. Le Tourneur, Paris, 1777, 2 vol.; cf. şi *Opere*, I, p. 627—628.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și lamentarea celor căzuți, făcută de „bardi sute și sute, toți bardii lui Cormac" [23] se apropie — uneori — de suflul textului original. Acest text transpus în limba română conține mai toate elementele ossianismului: consilii de război solemne și patriarhale, bătălii fioroase, vis de glorie și eroism, „eroicele umbre a morților din urmă", invocații, avînt, scene de vînătoare, peisaj nordic-sălbatec etc. Întregul proces de eroizare și idealizare duce și la o definiție în esență exactă: „Barzii, la început, ca poeți creatori, din heroii stirpei lor, din regii lor renumiți și crease niște heroi și suverani ideali, de deteră toată valoarea, toată sapienta, toate perfecțiunile și formă dintru tipi modele la posteritate" [24].

Poet într-adevăr „militant", bardul este prin definiție un cîntăreț al eroismului, exaltat și propagat în scopuri înalt patriotice. Într-o perioadă de naționalism ardent, romantic, barzii moldo-valahi vor lupta prin urmare în fruntea „armiei lui Ștefan" și vor răpune pe „tărtarul barbar". Este ceea ce face, între alții, și eroul lui Gh. Asachi, cel din *Milian și Dina*, *Epizod din Istoria Moldovei*, „Imitație osianică" [25]. Bardul Milian își apără patria cu arma în mînă, insuflînd curaj prin cîntecele sale vitejești camarazilor de luptă. Heliade Rădulescu propagă dealtfel aceeași imagine, în *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii:*

„ ..... cu bellica ardoare
Eu inimile june aprind și'nsufleţesc".

O funcție fundamentală a poeziei ossianești și scandinave — notă esențială a definiției sale, care începe să circule, dată ca model și literaturii noastre — este tocmai această incitare și stimulare a ardorii războinice. Cezar Bolliac, vorbind despre *Poesie* (1846), știe bine că la „populii cei tari și belicoși ai climelor celor aspre de nord, poezia joacă alt rol ... Aci poezia împinge pe ostaș în bătălii și îl face să-și joace viața cu un dispreț de necrezut" [26]. Barzii lui Heliade Rădulescu, la fel, „însufleția oștenii la resbel, prin cînturile lor, ei da semnalul luptei". În plus, pentru ca portretul să fie cît mai complet: „Ei se trimetea soli au ambasadori în cîmpurile inemice, ei încheia tractate de pace și de alianță sau declara rezbel. Persoana lor era sacră și pînă înaintea suveranilor la care se trimetea soli" [27].

Întreaga tradiție a poeziei eroice face din cîntecele barzilor și skalzilor scandinavi o cronică vie a clanurilor nordice, formă fundamentală de păstrare a tradiției istorice orale. Macpherson insistă și asupra acestei trăsături esențiale [28], care apare — firește — și la poeții noștri ossianici. *Cîntarea barzilor la mormîntul bătrînului Mircea* (1847) de G. Cretzianu, își propune tocmai o astfel de evocare istorică:

„Sînt barzii Românici ce-ntoan-ale lor lire:
Ce plini de înfocare, aici vin să se-nspire,
Trecutul să rechieme ..." [29]

---

[23] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, I. p. 349.
[24] I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generală*, III. p. 18.
[25] Gh. Asaki, *Poesii*, 1836. p. 20—23.
[26] Cezar Bolliac, *Opere*, ed. Andrei Rusu (București, 1956), II. p. 49.
[27] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III. pp. 13—14.
[28] James Macpherson, *op. cit.*, p. 16.
[29] G. Cretzianu, *Melodii intime* (București, 1851), p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La Gh. Asachi, doina devine în mod firesc echivalentul cîntului nordic tradiţional: „... la noi după cum ştiu, unde ca şi bardul scoţian ostaşul era în acelaşi timp şi poet, eco al împătimirei sale nu s-a putut păstra decît prin tradiţia Doinelor celor numeroase, ce şi astăzi incită auzul nostru" [30]. Doinele şi baladele devin în consecinţă pagini de cronică poetică naţională. Definiţia poeziei populare — după cum vom vedea — se îmbogăţeşte şi prin această notă ossianescă tipică.

Fenomen specific al culturilor orale, prealfabetice, bardul nordic, de tip ossianesc, exercită şi o profundă funcţie educativă. El este, de fapt, depozitarul întregii culturi a clanului, o comunitate războinică primitivă („the roughness of a martial and unlettered people"), la a cărei „pedagogie" colectivă cîntecele sale contribuie în mod hotărîtor [31]. Heliade Rădulescu, îndeosebi, preia aceeaşi idee, elaborată într-o adevărată teorie a eroizării şi idealizării educative. „Aceşti tipi ideali serviră de modele regilor şi heroilor reali ce se formase în urmă şi apoi faptele şi virtutele acestora inspirară genurile şi talentele ce veniră în urmă spre a deveni barzi, ca Ossian şi alţii. *Poeţi crea heroi şi heroi inspiră pe poeţi*" (s.n.). De unde-şi scoate Heliade Rădulescu *întreaga* sa documentare ossianescă este, cel puţin deocamdată, greu de ştiut. O analiză atentă a prefeţelor şi studiilor franceze ossianeşti ale perioadei 1830—1870 (în baza bibliografiei stabilite de Paul Van Tieghem) ar putea aduce, fără îndoială, precizări suplimentare. Dintr-un astfel de izvor a scos, desigur, Heliade şi informaţia privitoare la concursurile de barzi, textul invingătorului urmînd „a se da copiilor spre învăţătură, ca să rămînă prin tradiţiune posterităţii şi spre a forma buni cetăţeni şi buni oşteni" [32].

Cîntăreţ popular, războinic, eroic, care exaltă curajul compatrioţilor şi faptele glorioase ale trecutului, păstrător al tradiţiilor orale, consilier şi educator al întregului clan, bardul ossianesc este mai presus de orice un „geniu" natural, un poet spontan al marelui suflu liric, o expresie directă a „copilăriei geniului" [33]. Cîntecul său irupe dincolo de orice reguli, teorii şi programe poetice. La antipodul poetului de tip clasic, într-o perioadă de mare ascensiune a esteticii romantice şi a polemicilor anticlasice, figura cvasi-mitică, simbolică, a bardului trebuia să se bucure de succes. El devine deci şi în literatura noastră exponentul noii concepţii despre creaţia poetică — populară, autentică, spontană, sinceră etc. — şi trebuie subliniat faptul că textele-manifest ale epocii preiau şi exaltă tocmai această imagine investită şi cu o precisă funcţie polemică. Un text din Cezar Bolliac exprimă foarte bine noua atitudine estetică: „Shakespeare şi Hugo vor trăi domnule Boileau fără reguli, precum trăesc Ossianii şi se recunosc în toate limbile ... [34]. Şi mai limpede, mai precis accentuată, apare aceeaşi orientare la Heliade Rădulescu, transformată într-o adevărată profesiune de credinţă, manifest, polemică indirectă şi testament literar. Asemenea rapsozilor antici, barzii „lăsară cale deschisă geniului şi talentului de a se numi de sine", ei „nu erau flaciari salariaţi, ci poeţi creatori". Inscripţia lirică era efectiv trăită, spontană, nu condusă de

[30] G. Asaki, *Culegere de poesii* (Iaşi, 1863), p. 3, „Prefaţa".
[31] Thomas Percy, *op. cit.*, I, p. XI.
[32] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 17, 18, 38.
[33] Thomas Percy, *op. cit.*, I, p. IX.
[34] C. Bolliac, *Răspuns la Articolul „Poezie" din nr. 7 în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură"*, nr. 8, 19 februarie 1845, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„regule de poesie", ci produsul unei întregi experiențe eroice de viață: „Acele cînturi nu era după tipic, vorbe și frazi învățate pe din afară spre a zice la orice înmormîntare, ci versuri, himnuri și ode inspirate de faptele mortului, de luptele lui pentru patrie, de virtuțile lui ca om, ca patriot, ca soldat și căpitan, ce duce pe popol pe calea victoriei". Pe scurt, bardul ilustrează o antiteză fundamentală, care instituie în același timp o tipologie poetică, un program și o ierarhie de valori: „Arătarăm care este *poetul adevărat, poetul născut*. N-avem a vorbi mult de *poeții falși și poeții oficiali* (s.n.) [35]. Formula satisfăcea, într-adevăr, aspirațiile poetice profunde ale epocii, căci imaginea „suspinului eroic", glasului puternic, cîntecului naturii, poetului ca energie cosmică, reapare în stil grandilocvent-emfatic și într-o *Dedicațiune lui Ossian*, de N. Schelitti [36], poet al cercului junimist. Document tardiv, dar cu atît mai interesant, de adeziune la un crez poetic violent romantic, dublat de prestigiul unui clișeu poetic ce-și păstrează încă întreaga seducție și putere de circulație. Din perioada 1870—1872 datează și „postuma" eminesciană de orientare identică, *Odin și poetul*, care aduce în scenă încă un bard de tip scandinav-ossianese:

„De vrei s'auzi cum vîscolește-n arfa-mi
Un cînt bătrîn și răscolind din fundu-i
Sunete-adînci și nemai auzite ...
Ordonă numai ..." [37]

Întregul său „program" poetic — „De cîntec este sufletul meu plin" — apare ca expresie a unui romantism „furtunos", „în durere", profund autentic, căruia Odin îi servește o lecție — neașteptată — de liniște și frumusețe clasică. Polarizarea celor două atitudini spirituale se păstrează pînă la capăt.

Implicații poetice profunde, aparținînd aceluiași „sistem" ossianesc, are și limbajul spontan și adînc al bardului („pur și original", după Macpherson [38]), interpretat de adepții români ai lui Ossian în spiritul său autentic: limbă viguroasă, frustă, naturală. Sau cu vorbele lui Bolliac: „Fără să fi avut limbă făurată la fabrica dtale („domnule Boileau"), sau avînd o limbă foarte imperfectă" [39]. Heliade dă la rîndul său aceleași informații: „Limbajul lor era grav, independent, altier ...[40]. O limbă aspră, care „vuește", „viscolește", „volbură" intervine și în *Odin și poetul*. Pe scurt, se face teoria și elogiul unui limbaj eminamente metaforic imagistic, neintelectual, integral adaptat nu numai structurii poetice și morale a bardului, dar și auditoriului său, nu mai puțin frust, dublat de o adîncă rezonanță și capacitate de participare.

În planul său de bibliotecă universală, Ossian este introdus de Heliade la capitolul „Profeți, rapsodi, barzi, epopee" [41], deși pe lista lui André Martin (modelul său francez) acest nume nu figurează. Este un semn că Heliade intuiește și statutul sacru specific bardului în societatea primitivă. Poet cu funcții sacerdotale, divinatorii și profetice,

[35] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 13, 16, 28.
[36] „Convorbiri literare", III, 4, 15 aprilie 1869, p. 72.
[37] M. Eminescu, *Opere*, IV, *Poezii postume*, ed. Perpessicius (București, 1952), p. 106.
[38] James Macpherson, *op. cit.*, p. 20.
[39] C. Bolliac, *op. cit.*, p. 61.
[40] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 14.
[41] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (București, 1935), p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inspirația sa a fost asimilată „furiei" și „entuziasmului" divin. La informațiile despre druizi, insistente la Heliade, se adaugă deci și unele detalii, în același sens, despre Ossian : „El însuși ca David profet și rege". Prestigiul sacru al barzilor era mai mare decît al aezilor și rapsozilor elini, „mai recunoscuți și mai ascultați de popoli și de suveran decît profeții Judeii". Sau și mai precis : „Barzii, filii geniului, era preoți adevărați ce petreceа suflete spre viața eternă, perpetuînd stirpea heroicelor și *era adevărații preoți, pentru că era adevărați poeți* . . ." [42].

Localizarea și asimilarea bardului ossianesc este, așadar, deplină. Clișeul constituit și adoptat parcurge o întreagă curbă, între doi poli specifici care definesc orice „influențe" de acest gen : localizarea integrală, aproape travestirea în costumație națională, și degradarea sa sub forma unui erou liric de pură convenție, imagine golită de toate semnificațiile originare ale modelului. Cea dintîi situație este bine ilustrată de Alecsandri, pentru care *Mihu copilul* devine un fel de bard moldo-valah. Clișeul ossianesc intervine așadar în *Românii și poezia lor* (1849) în modul următor : „Aici vine o scenă vrednică de geniul lui Ossian ! În fundul unui codru vechi ca pămîntul și tăcut ca mormîntul, în fața unui bătrîn ce pare a fi chiar zeul fantastic al codrului, în mijlocul unui mare număr de hoți turbați de dorul răzbunării, la razele stelelor etc." [43]. Cît privește degradarea imaginii bardului, alterarea sa sub forma unei poetizări străine de spiritul originalului, ea poate fi surprinsă la D. Nanu. Într-o încercare dramatică Ossian devine un Luceafăr nefericit, trădat de Muză pentru un muritor obscur. De unde o amară deceptie :

> „Și te voiam cuprinsă de gloria mîndriei
> Să-mi porți pe căi, în neguri, tu facla poesiei" [44],

Puțin cunoscută și insuficient pusă în valoare prin raportare la formarea și dezvoltarea conceptului românesc de poezie populară este și preluarea unor note fundamentale ale poeziei ossianești și transferarea lor asupra poeziei noastre populare. Influență cu totul explicabilă într-o perioadă de descoperire entuziastă a folclorului, de asimilare și transformare a poeziei populare, în spirit romantic, într-un adevărat ideal estetico-național.

O serie de elemente frecvente se dovedesc, incontestabil, ossianești, începînd cu conceptul foarte larg de epopee, de *saga*, care înglobează totalitatea producțiilor poetice populare. Bolliac știa, de pildă, că la popoarele nordice „poezia era religioasă și belicoasă", la fel Alexandru Odobescu. Pentru a nu mai aminti de Heliade : „Din cînturile bardilor galici es atîtea epopee or poeme heroice atribuite unui singur poet, Ossian, ca rapsodiile Iliadei, din poemele lui Ossian ese istoria primitivă a regilor Caledoniei, Scoției și Irlandei" [45].

---

[42] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 13, 16, 18.

[43] V. Alecsandri, *Călătorie în Africa. Culegere de proză.* (București, 1960), I, p. 109—110.

[44] Dimitrie Nanu, *Ossian. Poem dramatic, Act. III, Scena Finală*, în „Semănătorul", V (1906), p. 224.

[45] Cezar Bolliac, *op. cit.*, II, p. 51 ; Alexandru Odobescu, *Opere* (București, 1965), I, p. 192 ; I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, II, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Notele acestei poezii populare, adevărată revelație, sînt spontaneitatea, primitivismul, aspectul „inculț", rudimentar [46], dar profund autentic și natural. El corespunde întru totul definiției lui Ossian ca „geniu al naturii sălbatice", formulă care circulă dealtfel și în critica franceză a epocii[47]. Toate aceste idei pluteau mai ales în aer și ele pot fi regăsite aproape peste tot. C. Negruzzi era convins că „numai în sînul naturii se poate forma adevăratul Poet, căci ce poezie poate fi aceea din zgomotoasele orașe?" Și dovada supremă o dă, încă o dată, aceeași operă a bardului scoțian : „Ossian cîntă între zăpezile nordului, subt un ceriu brumos și posomorît" [48]. Că această poezie reprezintă totuși doar o fază originară, primitivă, a unei poezii neevoluate estetic, este o concluzie în general acceptată. Andrei Mureșianu o formulează, la noi, în legătură tot cu Ossian : „Englezii se mulțămiră lung timp cu cîntecele cele frumoase ale lui Ossian, pînă cînd baladele și descrierile cele romantice începură a întări fantesia lor cea serioasă și a-i face ca să treacă mai încolo de Ossian"[49].

De aici, pînă la completa omologare și identificare a poeziei ossianești cu poezia noastră populară nu este decît un pas și el a fost făcut, fără îndoială, de mulți. O dovadă foarte precisă — din aceeași epocă — — aparține lui Pantazi Ghica : „Cîntecele și legendele populare ale românilor au o mare asemănare cu poezia Nordului, și posed mult din caracterul sumbru și melancolic al inspirațiunilor lui Ossian ; au totodată o înălțare de gîndire, o mărire de cugetare, o energie de simțămînt și o dulceață de expresiune care face sufletele răpite de cad într-o extază sublimă și o reflexiune profundă, de unde iese cu durere prin compararea trecutului gigantic și mîndru cu prezentul mic și umilit "[50]. Se înțelege că problema culegerii și editării acestei poezii se va pune în același mod, după modelul Thomas Percy și James Macpherson, exemple prestigioase. În sfera de influență germană, sugestii însemnate veneau, fără îndoială, și de la Herder. Rămîne totuși un fapt că, atunci cînd, în 1839, G. Bariț recomandă culegerea poeziei noastre populare, limbajul său rămîne predominant ossianesc : „Dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați cari nu-și vor pregeta a culege o dată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde"[51].

Alecsandri, la rîndul său, răspunde tocmai acestui îndemn, în timp ce procedeele sale de „culegător" sînt declarate, în presa epocii, de Ulysse de Marsillac, între alții, superioare celor folosite de Macpherson. Alecsandri nu inventează nimic, doar „aranjează" unele balade populare [52]. Există, în același timp, și opinia contrară exprimată de Heliade, care susține o teză *ad hoc* favorabilă versiunii sale din *Fingal* : întrucît nu există, de fapt, nici un text original al poeziei ossianești („nu posede originalul"),

---

[46] James Macpherson, *op. cit.*, p. 33.
[47] P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 92.
[48] Costache Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiaciolu (Craiova, 1942), p. 366.
[49] Andrei Mureșianu, *Reflexii*, ed. Livia Grămadă (Cluj-Napoca, 1977), p. 127—128.
[50] Pantazi Ghica, *Un boem român* (București, 1860), p. 332.
[51] Redactorul (G. Bariț) în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", II (1839), nr. 5, p. 39.
[52] cf. D. Popovici, *Cercetări de literatură română* (Sibiu, 1944), p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu se poate vorbi de nici un fel de traducere, ci doar de „o elaborare în propria noastră limbă. De aceea nici nu se poate da în numele lui Ossian, ci în numele nostru propriu ca producțiune română"[53]. În subtext se întrevede concepția (cunoscută) conform căreia orice poet național este în realitate un bard, care nu poate compune în propria-i limbă decît rapsodii și epopei originale. Ossian este revendicat deci, încă o dată, drept un simbol al geniului și al inspirației populare, contestat tot mai mult ca personaj istoric. Duiliu Zamfirescu dă curs, la noi, tocmai unei astfel de opinii corespunzătoare unui scepticism tot mai generalizat: „Cine poate spune, bunăoară, dacă Ossian a existat; dacă, existînd, a cîntat pe Calderoni în Fingal al său ..." [54]. Întrebare cu totul retorică, deoarece mitul poetic își dovedise din plin realitatea. A-l contesta, cu acre demistificatoare, suficiente — chiar dacă voga ossianescă s-a stins la începutul acestui secol — rămîne o întreprindere lipsită de sens. Este cazul unui articol din 1914 de D. N. Ciotori, care, bineînțeles, nu are nici cea mai vagă bănuială de existența unui ossianism românesc [55].

★

Ossianismul nu presupune numai o poetică, ci și o istorie fabuloasă, medievală, o proiecție a unei antichități nordice, nebuloase, fantastice, localizate prin extrapolare în Dacia. Epoca se străduia să elimine vidul istoric al antichităților românești prin contribuții de mare imaginație și Ossian se dovedește un foarte bun izvor de inspirație. Vom regăsi deci și în poezia noastră o serie de echivalențe a antichităților celtice: nume fanteziste de barzi daci: Milian (G. Asachi), Armin (C. Stamati), parteneri de cupluri romanțioase și eroice, Oldan (G. A. Baronzi), un întreg decor arheologic de cetăți, castele și palate, precum al „Eroului Daciei", din *Fiica lui Deceval și Armin cîntărețul* de C. Stamati. Descrierea cu preocupări de evocare arheologică a „scaunului crăiei", plină de arme și trofee cinegetice, urmărește în mod evident reconstituirea unei atmosfere de Ev mediu mitic. *Răsăritul lunei la Tismana*, de Gr. Alexandrescu, ne pune în față aceeași imagine tipică: ruina unei „mănăstiri învechite", cu aspect de „feodală cetățuie", localizată pe malul Oltului, în bătaia fantomatică a lunii:

„Ce de lună colorată, și privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,
Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc";

La Cezar Bolliac — arheolog amator — descrierea este și mai abundentă. El imaginează în *O dimineață pe Caraiman* o arhitectură dacică de-a dreptul monstruoasă, pe măsura unor „uriași ai Daciei cei crude":

„Palaturi milioane din vîrstele titane,
Pîrlite, ruinate, stau negre încruntînd,
Ramasuri tari, semețe, antideluviane,
Ce-și rîd de timp, de secoli, vecia străbătînd".

---

[53] I. Hellade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 44—45.
[54] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură* (București, 1909), p. 5.
[55] D. N. Ciotori, *Ossian*, în „Luceafărul", XIII, nr. 11, 1914, p. 334—335

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stilul acestor construcții nu poate fi elin-clasic, ci nordic-ossianesc, sub semnul mărturisit al scenografiei specifice „Scoției, bardul, bătrînul Ossian" :

„În largi domenii de brumă o soarele-aureşte,
Un Ossian ne-ar spune c-eroi aci conjur";

Astfel de reverii dau în mod evident o nouă dimensiune universului poetic românesc, îmbogățindu-l în sens nordic, monumental, fantastic-medieval. La Eminescu se observă, la fel, o destul de insistentă imagerie nordic-medievală, care asociază castele și palate în ruine, mări de ghiață, împărați fabuloși, pustietăți bîntuite de furtună. În manuscrise (ms. 2254, f. 22 și 72), găsim tocmai astfel de idei poetice :

„În castelul mort și mare
Ce se înalță rece, sur
Cu fantasticul lui mur,
Printre stînci cu poala-n mare
Și cu fruntea-n cer de-azur ..."

Locuința „Regelui Nord" și a „Reginei Miazănoapte" este și mai pustie și mai sălbatică, așezată, nu se înțelege bine, dacă la marginea mării sau chiar în fundul mării :

„Săraci căci palatele lor sînt ruine. Dar în nopțile (sic) au visuri superbe, căci li se deschide cerul și-și rumpe negurele, căci atunci stelele polare privesc pînă în fundul mării înghețate dar senine ... Ossian a visat-o" [56].

Pătrunderea mitologiei nordice, prin același joc de extrapolări scandinavo-ossianești, corespunde aspirației constante spre universul fabulos românesc și, mai mult decît atît, nevoii de constituire a unor mituri naționale, tendință evidentă încă la Gh. Asachi. Nu este vorba numai de invocarea și reînvierea unor fantome patriotice ca la Gr. Alexandrescu, ci de recunoașterea și evocarea unor figuri mitologice esențiale, ca punct de referință și de solidarizare spirituală și imaginativă. În felul acesta Cezar Bolliac ajunge să facă „portretul marelui Odin în epopeea scandinavă", „descris în Eda" (sic), să-i evoce cultul, să viseze chiar apoteoze : „Valchirii (sic) veghează asupra cîmpului și primesc pe eroul murind ca să-l transpoarte numaidecît în delicele răpitoare de Valhala". Dovadă evidentă că lumea gigantică și poetică unde a domnit „marele Odin"[57] își păstrează încă, plină de prestigiu, seducția și semnificația. Noțiunile de mitologie scandinavă ale lui Bolliac sînt de fapt mai abundente. Dovadă această notă la traducerea poemei *Oina-Morul* („*Oina*"), în stil literar-poetic (cît de original, totuși?) :

„Caledonienii credeau că toți aceia cari s-au distins prin bravura sau virtutea lor, locuiau după moarte un palat de nori; ei acolo își conservau toate gusturile și se dă tot la aceleași plăceri pe care le cunoscuseră în viață și pentru că vînătoarea era una din cele principale plăceri ale lor, armați cu un arc de zăpadă, sau cu o lance de aburi, ei goneau prin vastele

[56] Gh. B. Dulcă, *Influențe literare la Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, I, 1930, p. 49—50; I. M. Bașcu, *Eminescu și cultura franceză* (București, 1976), p. 73—74.

[57] Cezar Bolliac, *op. cit.*, II, p. 41, 49.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîmpii ale firmamentului, căpriori de meteori şi mistreţi de ceaţă. Acolo se stingea orice sentiment de ură; locuitorii palatului aerian se arătau cîte odată copiilor şi amicilor lor, ei dispozau după pofta lor de elemente, deslănţuiau tempestele, turburau mările, dar cu toate astea n-aveau nici o putere asupra oamenilor; ei erau împărţiţi în spirite bune şi rele; cei dintîi se arătau numai în razele zilelor curate, pe marginea piraelor, sau în văi vesele; cei de-al doilea se arătau numai împresuraţi de fulgere, în zgomotul tunetelor şi în nopţile tempestoase" [58]. Fără îndoială, totul se transformă încă o dată şi foarte repede într-un simplu clişeu, într-un loc comun. El este folosit, între alţii, şi de Grandea : „O dată sufletul meu era în palatul Valhala al lui Odin"[59].

În cazul lui Heliade Rădulescu referirea la mitologia scandinavă şi la druizi corespunde în schimb unei concepţii mai complexe : epopeele ossianice sînt prezentate ca documente ale unei presupuse poetocraţii laicizate, fără mistere, cu funcţii doar educativ-civice : „De zei nu se aude în cînturile Bardilor, nici de sacerdoţi nici de taumaturgi. Credinţa despre nemurirea sufletului, debarînd-o de metempsihoze şi de iaduri speculate de impostura theocapiei, fu utilizată numai spre folosul societăţii, pentru a forma printr'însa *cetăţeni şi heroi*" (s.n.). Heliade este sensibil doar la eroizarea luptătorilor şi nu la divinizarea lor : „În epopeele ossianice, toate personajele sînt oameni şi poesia în loc de a se sforţa spre a asemăna divinităţile cu oamenii îşi pune toate puterile în a ne arăta heroi". După Heliade n-ar exista la Ossian „vreo noţiune de divinitate, decît nişte credinţe despre sufletele morţilor în palatele şi locurile lor aeriene" [60]. Definiţia contrazice formal pe Macpherson [61]. Poetul român avea însă nevoie de acest argument specios pentru elaborarea propriei sale formule „religioase" desacralizate.

Elemente convenţionale şi poetice de mitologie scandinavă apar într-o proporţie semnificativă şi la Eminescu. Imaginaţia sa procedează permanent prin localizare, nu mai departe în *Rugăciunea unui Dac* şi indeosebi în *Odin şi poetul*, de care am amintit. Într-un fragment în proză, *Toma Nour în gheţurile siberiene*, referinţa la bardul scoţian arată cu precizie care este unul din izvoarele acestei obsesii : în fundul mării îngheţate „poate că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zînele valurilor turburi ... ele însă blonde şi cu ochii albaştri ca idealele lui Ossian". Dar cea mai interesantă relaţie eminesciană cu poezia nordică scandinavă nu este aceasta şi nici imaginea „înaltelor bolte de smarald a palatelor din fundul mării", ci notaţia „zborului" imaginativ şamanic [62]. Este, după toate indiciile, prima menţiune precisă a unui fenomen de şamanism, de „zbor magic", întîlnită în literatura română : „Zburam mereu asemenea *viselor teribile a poeţilor norvegieni* (s.n.) pe cîmpii numai de neant, în urletul cel depărtat şi flămînd al lupilor, în vîjîitul geros al vîntului, *sburam la Sibir* (s.n.)"[63]. Localizarea nu este deloc întîmplătoare : şamanismul este un fenomen tipic al Asiei centrale şi septentrionale.

[58] Cesar Bolliac, *Poesii nuoe* (Bucureşti, 1847), p. 186.
[59] Gr. H. Grandea, *Fulga sau Ideal şi Real* (Bucureşti, 1885), p. 32.
[60] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 8, 10, 11, 14, 60.
[61] James Macpherson, *op. cit.*, p. 17.
[62] Mircea Eliade, *Le Chamanisme* (Paris, 1968), p. 372–375.
[63] M. Eminescu, *Proză literară*, p. 196–197.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De unde provine această consemnare eminesciană, succintă dar exactă, nu se poate încă preciza.

★

Marilor deschideri și viziuni mitologice în altitudine le corespunde în interiorul aceluiași univers literar ossianesc extinderea enormă în spațiu, geografia himerică, de o sălbăticiune arhaică, inaccesibilă. Asistăm la transfigurarea unor înălțimi modeste, în prăpăstioase, sumbre și cețoase piscuri nordice. Mod de a substitui printr-un spațiu exotic (efect de optică mărită și mitologizată) un număr de elemente cosmice cuminți și familiare. Romantismul redefinește natura, îi dă noi dimensiuni și semnificații și Ossian este un bun inițiator în acest sentiment inedit al naturii.

S-a vorbit de „fantasmagoria tristă a peisagiilor lui Ossian" în legătură cu *Fiica lui Deceval și Armin cîntărețul*: dezolare de toamnă, văi înecate în negură, „luna făr'de rază roșie plutea", apariția unor fantome printre stejari [64]. La fel, despre C. Negruzzi, cel din *O alergare de cai*: cer turburat, nori groși, lună ascunsă, ceață deasă, cenușie [65]. Cezar Bolliac știa la rîndul său numele celor „șapte stele principale" ale Caledonienilor, pe care le dădea „după Macpherson" împreună cu semnificația lor [66]. Evident, ecourile de acest tip sînt mai numeroase. N. Filimon privește tablouri de Rembrandt în galeria palatului *Belvedere* din Viena și o constatare i se impune: „Mai toate operile sale reprezintă efecte de lumină solară străbătînd prin crăpăturile cavernelor și ceruri neguroase. El dar era un Ossian al picturei" [67]. Peisajele lui Bolliac sînt prăpăstioase și poetice, gigantice și majestuoase și ele nu pot fii invocate decît de un poet ossianesc, sensibil la mister și grandios *(O dimineață pe Caraiman)*:

„Dar unde e poetul ce poate da o seamă
De toată majestatea clădirii în eter?
Cine-ar putea să spuie această panoramă?
Prin vorbe cine poate s-arate-acest mister?"

Imperiul subteran al regelui Nord, ghețurile veșnice, cîntecul adînc, obsedant și în tumult al valurilor (uvertura la *Hebridele* lui Mendelson-Bartholdy oferă o ilustrare muzicală a aceleeași stări de spirit), peisajul nordic, trist și înghețat sînt, la Eminescu, de aceeași provenință ossianescă. Dealtfel atestată, după cum am văzut:

„Este neagra miază-noapte
Ce-n ruinele de gheață
Doarme rece ei viață
În lungi urlete de vînt"

Sau:

„Marea a rămas mai tristă, Nordul a rămas mai pustiu
Și marea ce cîntă pe stînca sdrobită
Și vîntul ce geme ..."[68]

[64] Ch. Drouhet, *Cavalerul Stamati*, în „Viața românească", XII, 11, 1921, p. 203.
[65] G. Călinescu, *Istoria literaturii române* (București, 1940), p. 203.
[66] Cesar Bolliac, *op. cit.*, p. 185.
[67] Nicolae Filimon, *Opere*, ed. Mircea Anghelescu (București, 1975), I, p. 82.
[68] Gh. B. Dulcă, *op. cit.*, p. 49—50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Macedonski, în schimb, nu gustă „ceaţa sumbră" a lui Ossian [69]. Reacţie întrutotul explicabilă pentru formula sa poetică, predominant euforică şi solară.

★

Creator de atmosferă, Ossian îmbogăţeşte lirismul românesc prin cîteva note tipice, poate mai bine spus printr-un stil făcut din invocaţii şi tînguiri, pustietăţi şi fantasme [70], eroisme şi melancolii, exaltări patetice şi plîngeri, pe un fond de pierdere virilă în natură şi de vag sufletesc produs de apăsarea imensităţii în singurătate. Există o exaltare lirică ossianească, greu de ilustrat deoarece ea aparţine unor contexte întregi, şi ca reapare şi în poezia română a epocii. Trebuie reţinut şi faptul că definiţia „sentimentelor" amintite este asociată adesea poeziei lui Ossian. Semn că în conştiinţa noastră poetică romantică apăruse, într-adevăr, un element nou, un termen de referinţă, care avea nevoie de un „nume" nou şi specific.

O descriere a peşterii Dîmbovicioara, făcută în stil ossianesc, la Grandea, inspiră eroilor săi „cugetări" ... lirice ca în Pindar şi Ossian" [71]. Heliade Rădulescu propagă acelaşi sentiment liric făcut din „dulce reverie", „ascultarea cîntărilor durerii", „cînturi melancolici", efect al tristeţei „cînd cîntă Ossian". Toate aceste elemente se găsesc în *Fingal* [72]. Se pare că nota dominantă, mai bine spus cea mai frecventă, a ossianismului liric românesc este tocmai această *tender melancholy*, de care vorbeşte şi Macpherson [73]. În *Dizionanario di Ossian* de Cesarotti, citit de bună seamă de Asachi, se dau multe citate de *dolore* şi *tristezza* ossianească [74]. La Mme de Stael [75], la alţi critici francezi ai epocii, apare bine reliefat acelaşi sentiment „melancolic" opus psihologiei clasice. Se pare că lunga şi prodigioasa carieră a „inefabilului" are, în sfîrşit, aceeaşi provenienţă ossianească [76]. Se poate deci afirma că frecvenţa „melancoliei" ca noţiune lirică la poeţii români emuli ai lui Ossian nu are o altă origină. În *Memorial* de Gr. Alexandrescu se vorbeşte dealtfel, în termeni substanţial identici, de „întinderea pustiului ce se înalţa melanholică", de tăcerea ce „umplea inima de melancolie" etc. [77]. În *Dedicaţiune lui Ossian* de N. Scheletti, de asemenea: „Cînturi pline de melancolie..."Bineînţeles, „melancolia" romantică românească nu este numai „ossianească". Dar ea îşi găseşte în această definiţie una din accepţiile sale caracteristice.

★

Fără îndoială, această schiţă introductivă a prezenţei lui Ossian în literatura română are nevoie de completări documentare deloc lipsite de

---

[69] Al. Macedonski, *Curs de analiză critică*, în „Literatorul", II, mai 1887, p. 785.

[70] James Macpherson, *op. cit.*, p. 37: „Giants, enchanted castles, dwarfs, palfreys, witches, and magicians ...".

[71] Gr. H. Grandea, *Fulga* ..., p. 39.

[72] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, p. 353—354.

[73] James Macpherson, *op. cit.*, p. 33.

[74] *Poesie di Ossian* ..., IV, p. 317.

[75] Madame de Staël, *De la Littérature*, I, ch. XI, *De la littérature du Nord*, ed. Paul Van Tieghem (Paris, 1959), I, p. 178—180.

[76] P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 31, 214—216.

[77] Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, I, p. 421.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însemnătate : datarea, frecvența și semnificația traducerilor directe sau indirecte, prin traduceri din Byron, de pildă [78], sau Goethe (*Verther*, de G. Munteanu, 1842), prezența textelor în original, precum în biblioteca lui Al. Odobescu [79], identificarea intermediarilor francezi (traducători și critici), proveniența unor explicative în sfîrșit, depistarea de noi ecouri și atestări directe, în genul anchetei pe care am întreprins-o.

Studiile de literatură comparată de acest gen au însă nevoie, în primul rînd, de sinteze tematice și stilistice, de încadrarea ideilor literare în contextul internațional ce le este propriu, de disocierea elementelor esențiale de materialele documentare neelaborate. Acestea nu spun, în fond, aproape nimic fără o bună idee directoare și o schemă de bază bine articulată și documentată, singură capabilă să le organizeze și să le ierarhizeze.

[78] *Din operile lui Lord Byron*, traduse de I. Eliade (București, 1837), I, p. 287–296 : *Calmar și Orla, Imitație din Ossian.*

[79] Al. Odobescu, *op. cit.*, I, p. 515.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIHAI RĂDULESCU

UN PROBLÈME DE STYLISTIQUE ANTHROPOLOGIQUE : „LA GROTTE INTÉRIEURE"

Autrefois, ceux qui voulaient connaître leur destin allaient à Delphes. Sur le petit temple dédié à Apollon on pouvait lire les mots : „Tu es." Sur le fronton de la demeure sacrée était écrit : „Connais-toi toi-même." La demeure était bâtie au-dessus d'une grotte. Son emplacement avait été choisi grâce à l'ivresse de quelques chèvres égarées, lesquelles devinrent folles en inspirant les vapeurs malsaines sortant de l'ouverture noire de la terre. Le plus célèbre oracle de l'histoire puisait son inspiration dans une grotte.

La vie des humains dépendit, dans des temps immémoriaux, d'une autre grotte. Et pas seulement la leur. La mort et la vie des fruits de la terre dépendirent d'une caverne. On se rappelle que Déméter, la déesse de l'agriculture et des céréales, était poursuivie par les amours de Neptune. C'est ainsi que fut engendré le coursier Arion. La belle Déméter prit le deuil et se retira pour pleurer sa mythique tristesse dans une grotte. Tout le temps qu'elle y séjourna, la Terre fut ravagée par un manque inouï de nourriture. A la fin, les Parques, parvinrent à adoucir la décision de la déesse, et sauver les hommes de la famine. Encore une fois, la mort et la vie paraissent dépendre d'une grotte.

Pour cette raison, probablement, les mystères d'Héra, d'Attis et de Cybèle, de Mithra sont tous liés à des grottes. En Ourartou, les *dévis* vivaient dans les grottes, les esprits féminins, les *hambarouches*, aussi, de même que les esprits-gardiens des sources, les *vichaps* [1]. Aux Indes, on a creusé des grottes artificielles pour abriter des temples : Bedsâ, Nâsik, Kârli, Bhâjâ, Ajantâ.

Chez nous aussi on a le goût de la grotte. Le prophète des Daces en habitait une. Et, à ce qu'il paraît, il ne fut pas le dernier à le faire, car ce serait tout au moins curieux de voir réapparaître ce penchant pour la caverne, comme lieu de culte, dans le Moyen Âge, s'il n'y avait pas une continuité traditionnelle. Or, durant le Moyen Âge, on creuse sur notre territoire des grottes artificielles qui nous restent comme d'impressionnantes ruines (dans les montagnes de Buzău, par exemple, Fundătura, Agaton, Iosif, Dionisie, toutes sur le col Crucea Spătarului)

[1] Nous avons amplement présenté la religion des Arméniens païens dans : *Prolegomene la o cercetare a religiei vechilor armeni* (Prolégomènes à une recherche sur la religion des anciens Arméniens), dans „Glasul bisericii", 1974, nr. 11—12, p. 1066.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 189—201, Bucureşti, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ou des églises dont on continue à se servir (Nămăieşti, Cetăţuia Negru-Vodă). L'histoire des monuments historiques du pays connaît beaucoup de cellules-grottes, soit artificielles, soit naturelles (aux alentours de Turnu, près de Tismana, Polovragi, Bistriţa, etc.) et l'une d'elles constitue le berceau d'une des plus belles légendes de la Moldavie, c'est celle où habita Daniel l'Hermite. Les exemples peuvent se multiplier, mais ce n'est pas nécessaire. On doit ajouter une dernière remarque. Ces églises se trouvant dans des grottes ou près d'elles (Schitul Ialomicioara, Stînişoara et encore une fois Tismana, Bistriţa, Polovragi) sont, en général, les héritières des régions dédiées aux cultes païens de jadis.

La même chose s'est passée en Arménie. Le monastère Gheghard[2] se trouve sur l'emplacement d'une civilisation des temps immémoriaux. C'est une église à trois étages : trois énormes églises superposées, creusées par l'homme dans un bloc immense de rocher, de haut en bas (comme à Nămăieşti). C'est dans une grotte que se retira le secrétaire royal arménien, Mezrobe Machtotz, quand il se décida à renoncer au monde pour inventer l'alphabet arménien[3] ; suivant les enseignements d'une tradition qui devançait, comme on le voit, le christianisme, il tuait le „vieil homme" et essayait d'enfanter un „nouvel homme".

Le philosophe roumain Lucian Blaga, en commentant l'œuvre de Frobenius et celle de Spengler, souligne le fait que tant l'ethnologue que le philosophe, quand ils classifient les types possibles de cultures, entrevoient la possibilité d'une culture de l'*espace-grotte* (la culture arabe)[4]. On pourrait dire que créer dans l'esprit de l'*espace-grotte* signifie mourir pour les autres types culturels et trouver son propre message ethnique (équivalent dans ce cas-ci à la personnalité) seulement entre les limites de celui-là.

Mircea Eliade[5] écrit : *Mani annonce qu'il montera au Ciel où il restera une année, et se retira par la suite dans une caverne (...) ; à la veille de son intronisation, le roi parthe se retire dans une grotte et ses sujets s'approchent et le vénèrent comme un nouveau-né* (p. 37). *La grotte au sommet de la montagne signifie le lieu par excellence de l'épiphanie divine, la place où, après une période d'occultation, fait son apparition un dieu sauveur, un prophète ou un cosmocrate.*

---

[2] Voir notre article : *Note de călătorie; Piine, piatră, apă* (Notes de voyage : Pain, pierre, eau), dans „Nor Ghiang" (en arménien), 10 nov. 1972, et aussi notre conférence : *Tradiţie şi inovaţie în arhitectura armeană* (Tradition et innovation dans l'architecture arménienne), la troisième conférence du cycle de sept : *Civilisations et cultures. La culture arménienne*, janvier-avril 1974.

[3] Voir nos articles : *Aspectul naţional în evoluţia bisericii armene* (L'aspect national dans l'évolution de l'église arménienne), dans „Biserica Ortodoxă Română", 1974, nr. 3—4, p. 447 ; *Date cronologice asupra literaturii religioase armene de la început şi pînă în 1666* (Données chronologiques sur la littérature religieuse arménienne, du début jusqu'en 1666), dans „Ortodoxia", 1975, nr. 1, p. 201, et aussi notre conférence *La culture et la littérature arméniennes anciennes* (voir la note n° 2).

[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii — Orizont şi stil, Spaţiul mioritic, Geneza metaforei şi sensul culturii* (La trilogie de la culture, — Horizon et style, L'espace mioritique, La Genèse de la métaphore et le sens de la culture), Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 32—42.

[5] Mircea Eliade (...), *De Zalmoxis à Gengis-Khan, Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Or, la grotte représente l'autre monde, mais également l'Univers tout entier (...) un monde-en-soi (...) une **imago mundi** *(...) incorporant de multiples modes d'existence* (p. 38).

On ne peut qu'accepter la synthèse de C. G. Jung : „Disparaître, se cacher dans la forêt, dans la grotte, au bord de la mer, être enlacé par le lygos, est signe de mort et de renaissance" [6], et définir : „la grotte symbolise la mort et la renaissance". Mais, ce symbole, résultat de certaines connexions spécifiques, d'un travail unique de la pensée (celui qui peut créer les symboles et eux seulement) est, en même temps, une structure dichotomique-antonymique, donc aussi le résultat de certaines autres connexions spécifiques, d'un autre travail unique de la pensée (celui qui peut créer les structures dichotomiques-antonymiques et elles seulement). À un moment donné de leurs élaborations spécifiques, la pensée dichotomique-antonymique et la pensée symbolique (par „pensée" on comprend ici la suite de connexions spécifiques qui part de la *Weltanschauung:* la réalité est un symbole, ou, respectivement, de cette autre : la réalité a deux aspects simultanément opposés, et comme produits crée des structures stylistiques respectives discernables dans le langage, le comportement et les situations), donc les deux pensées coopèrent, pour engendrer un symbole dichotomique-antonymique.

L'exemple que nous étudions est bienvenu pour mieux comprendre ce que c'est qu'une structure dichotomique-antonymique.

On a affirmé que la grotte symbolise „tant la mort que la renaissance" et non „tantôt la mort, tantôt la renaissance" ou seulement l'une d'elles. La grotte, un seul objet, a une signification double : les deux signifiants sont simultanés et opposés (antonymiques). Nos recherches antérieures [7] dans ce nouveau domaine (la *stylistique anthropologique* — science qui essaie de comprendre la pensée en partant de ses manifestations stylistiques, méthode amplement élaborée à l'occasion de la découverte de la pensée dichotomique-antonymique) nous ont conduit à l'implication du temps dans la pensée, comme élément perturbateur de la raison et élément constitutif essentiel de la genèse de la pensée dichotomique-antonymique qui nous permet de percevoir la réalité comme ayant deux aspects simultanément opposés. Dans ce qui suit on va retrouver le rôle important du temps dans l'apparition de ce symbole. Dans cet essai on fait une nouvelle démarche pour circonscrire l'activité de cette pensée, en étudiant diverses apparitions du symbole de la grotte dans l'histoire de la littérature comparée. Chaque nouvel exemple va nous permettre de mettre en évidence notre point de vue spécial.

---

[6] C. G. Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université Georg et Cie S. A., 1967, p. 405.

[7] Elles ont été dirigées par l'Académicien professeur dr Zoe Dumitrescu-Buşulenga (maître de travaux) et dr N. Balotă pendant le stage du doctorat. Nous avons déjà publié quelques-uns de nos résultats, et nous prions le lecteur de bien vouloir compléter le résumé incomplet que nous faisons ici de notre théorie en parcourant les études suivantes : *Tragedia cunoaşterii : Othello* (Une tragédie de la connaissance : Othello), dans *Limbile moderne în şcoală*, 1[er] vol. 1973, p. 67 ; *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană* (La pensée dichotomique-antonymique dans la littérature élisabéthaine), dans *Limbile moderne în şcoală*, 1975, p. 111 ; *Stilistica antropologică. O aplicaţie: Gîndirea dihotomică-antonimică* (La stylistique anthropologique. Une application : la pensée dichotomique-antonymique) dans „Revista de istorie şi teorie literară", 1975, nr. 4, p. 468.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La trois cent cinquante troisième nuit, la belle condamnée qui a sauvé sa vie en racontant des histoires inoubliables pendant mille et une nuits, commença le récit de la Reine Yamlika. Un philosophe grec, nommé Danial, résuma tout ce qu'il avait pensé durant sa vie, sur une seule feuille de papier. C'était l'unique héritage qu'il laissait à son enfant. Mais celui-ci n'était pas fait pour les études. Donc sa mère le laissa aller comme apprenti chez les bûcherons. Ceux-ci se servaient de lui comme d'un bon-à-tout-faire. Les bûcherons furent surpris par la tempête dans la forêt. Ils se cachèrent dans une grotte. L'enfant trouva une entrée secrète au fond de la caverne. Après l'avoir ouverte, Hassib fut descendu par les autres travailleurs dedans, mais il fut abandonné dans son trou. Voilà, donc, Hassib devant sa mort, dans la grotte. Il fit des recherches et découvrit une porte qui s'ouvrait sur le monde souterrain. Les aventures de Hassib furent nombreuses mais il finit par conduire son propre pays parce que sa descente dans le monde de Yamlika l'aide à devenir le docteur de son roi même ; à la fin, il s'intéresse à son héritage: en voulant bien administrer le pays, il retourne à la science. En résumant, Hassib a forcé le subconscient sans être préparé dans de hautes écoles. Il en est revenu avec un pouvoir naturel contre les maladies. Maintenant, bien ancré dans le Réel, il a besoin de la science des hommes, car les hommes ont confiance en lui et lui demandent son savoir dans des questions où le subconscient ne peut plus l'aider. La grotte semble signifier la mort du pauvre et sot Hassib et sa renaissance comme un bienfaiteur de son pays. Au fait, il s'agit de la mort d'un état de conscience rudimentaire et de sa renaissance, enrichie des forces de tout un monde de souvenirs subconscients déposés dans les infrastructures de la pensée par l'ontogenèse et la philogenèse.

On a été conduit vers cette interprétation par la structure dichotomique-antonymique analysée. Car ce que fait C. G. Jung, c'est-à-dire définir la grotte parmi d'autres symboles, ne nous paraît pas suffisant. On ressent le besoin de comprendre quel est le mécanisme psychique qui permet l'apparition de cette structure à deux aspects. Pour comprendre cela on nous permettra d'ouvrir une parenthèse.

On se rappelle que le Présent de l'Indicatif a deux aspects : l'aspect indéfini („la lune reflète la lumière solaire", une vérité valable durant un intervalle de temps indéfini) et l'aspect progressif („je suis en train d'écrire", „I am writing", „tocmai scriam" — utilisation de l'Imparfait avec le sens du Présent, une action valable pour le moment quand on parle). Le Présent indéfini est constitué par un enchaînement de moments progressifs. Dès que ces moments passent, ils deviennent le Temps passé. Les moments à venir constituent l'Avenir. Il y a des moments de crise de la pensée, quand, par l'intermédiaire de la mémoire, le passé se superpose sur le moment présent (ou par l'intermédiaire de l'imagination l'avenir aléatoire se superpose sur le même moment présent). Cette superposition est perçue comme deux aspects simultanés du moment présent. Ce mécanisme (décrit ici, dans ses termes les plus simples, pour ne pas répéter ce qu'on a déjà publié) se reflète dans les produits de la pensée sous la forme des structures stylistiques qu'on a nommé dichotomiques-antonymiques. Donc, c'est ce mécanisme qui permet que la grotte soit perçue comme signifiant tant la mort que la renaissance.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Don Quichotte aussi a connu l'attrait irrésistible de la grotte ; en parlant de sa prochaine descente dans la caverne de Montesinos, il dit : *une aventure comme celle-ci, ami Sancho, n'était gardée que pour moi* [8]. Il pressent un contact avec des choses totalement inconnues, *dût-il descendre jusqu'aux abîmes* (idem). C'est une vraie mort orphique (qui, néanmoins, envisage la ressuscitation) : *Je m'en vais me précipiter ici, m'engouffrer, m'engloutir dans l'abîme qui s'offre à mes yeux* (II, XXII, p. 683). Il goute déjà les délices des Ténèbres. Même Sancho Panza se rend compte qu'il se passe quelque chose d'absolument nouveau : *Dieu te guide encore une fois et te ramène libre, sain et sans artifice, à la lumière de cette vie que tu laisses pour t'enterrer en l'obscurité que tu cherches* (p. 684). Où est-ce qu'il va plonger ? *La caverne, dont la bouche est spacieuse et large, mais toute remplie d'aubépines, de figuiers sauvages, de ronces et de broussailles si épaisses et si emmêlées qu'elles la couvrent toute* (p. 682) paraît la description du subconscient caché par la végétation sauvage et parasite du contingent. Mais son écuyer, qui se plaît tant à bien boire, manger et bavarder, ne peut comprendre la nécessité de connaître ce qui se trouve en deçà : *Il ne vous importe ni ne vous touche nullement d'être l'enquêteur de ce trou qui doit être pire qu'une basse-fosse* (id.). Voilà l'opinion générale des hommes devant l'autoanalyse, devant l'essai de contacter les sources de son être. Tandis que Don Quichotte regardait cet exercice, si bien suggéré par une miniature indienne peinte à Rajasthan (Indes) au XVIII[e] siècle présentant *le corps subtil, sous l'aspect d'une plante issue du sol de l'Au-delà* [9], comme un moyen irremplaçable de Connaissance. Il entre dans ce nouveau monde conduit par Montesinos, comme Dante l'a été par Virgile. *C'était un vénérable vieillard (...) et sa barbe toute blanche lui tombait plus bas que la ceinture. Pour toutes armes il n'avait qu'un rosaire à la main (....) Son extérieur, sa démarche, sa gravité, son air majestueux, chaque chose par elle-même et tout ensemble me rendant tout étonné et tout ébahi* (II, XXIII, p. 686) reconnaît-il. Ce vieil homme qui semble le portrait vivant de tant de vieillards initiés peints par William Blake ne peut être que la personnification du subconscient même. Il se trouve dans la grotte qui porte son nom depuis le temps de Charlemagne. Lui et ses compères sont *enchantés en ces solitudes* (idem) n'ayant pas le droit, ni l'énergie d'en sortir. Il s'adresse à l'hidalgo : *nous attendons l'heure de te voir, afin que tu donnes connaissance au monde de ce qu'enferme et couvre la profonde caverne par où tu es entré* (p. 687). On doit savoir que le nom de Montesinos pourrait être décomposé en *monte* signifiant *montagne, forêt* (parmi d'autres sens) et *sino* (une forme de *signo*), ayant des sens comme : *signe, destin*, etc. Et si on l'associait au verbe latin : *sino, sinere, sivi, situm (permettre)* ? La montagne, la forêt s'associe à l'*Infranchissable*, et cet *Infranchissable* détient le Destin : mais tout de même la permission de franchir s'y trouve semée. Le titre du XXII[e] chapitre est très important : *Où l'on conte la grande aventure de la caverne de Monte-*

[8] On cite d'après : Miguel de Cervantes Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche. Nouvelles exemplaires* ; traduction de César Oudin et François Rosset (pour la première partie du volume). Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Librairie Gallimard, 1956, l'partie II, Chapitre XXII, p. 682.

[9] Philip Rawson, *Tantra — le culte indien de l'extase*, traduit de l'anglais par Jean Brèthes, éditions du Seuil, 1973, planche 21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sinos, qui est au cœur de la Manche, à laquelle le valeureux Don Quichotte donne heureuse fin (p. 677). Elle se trouve donc *au cœur de la Manche*. Mais c'est „le cœur" même du récit et c'est sa clé ! (Voir les conclusions de cet essai).

C'est la première aventure du chevalier après laquelle il a *grand'faim* (II, XXII, p. 685). C'est un carrefour dans son histoire psycho-physique. Sa faim est un événement extraordinaire : c'est la renaissance. Car, à sa sortie, *ses amis virent qu'il avait les yeux clos et semblait endormi* (p. 684). La nouvelle sagesse acquise c'est la perspective dichotomique-antonymique sur la réalité, „ce monde est un rêve", sagesse commune à la Renaissance et à l'Orient : *Je viens d'apprendre en effet que tous les contentements de ce monde passent comme une ombre et comme un songe, ou se flétrissent comme la fleur des champs* (ib.). Ce sont ses premiers mots. *Les propos de Don Quichotte, qu'il proférait comme s'il les eût arrachés de ses entrailles avec une douleur extrême* (p. 695), sont les mots de Lazare. N'oublions pas que, pour ceux restés en haut, le héros a été aux enfers.

Ce qu'il a vu là-dedans, *beaucoup d'autres dames des siècles passés et du présent, enchantées sous différentes et étranges figures* (II, XXIII, p. 693) (au lieu de „dames" lisez „souvenirs", car tout ce qui s'y trouvait c'étaient des souvenirs de ses lectures) n'a d'importance que d'un seul point de vue. C'est pour la première et dernière fois qu'il „voit" au lieu de remémorer et de comparer à la réalité [10]. Donc, c'est la première et la dernière fois qu'il force l'entrée du subconscient, tandis que d'habitude le subconscient se forge un chemin vers le conscient qu'il contamine. Cet effet est caractérisé par Panza, l'homme de la rue, comme suit : Sancho *acheva de connaître indubitablement que son maître était hors de sens et tout à fait fou* (ib.). Mais on peut analyser ce qu'y s'est passé d'une autre manière qu'en déchiffrant le contenu. C'est une typique interprétation subjective de la perception du temps et aussi une structure dichotomique-antonymique. L'écuyer et le cousin, avant de tirer Don Quichotte du trou, *attendirent (...) une demi-heure* (II, XXII, p. 684). C'est un aspect de la structure mentionnée. Tandis que le chevalier explique : *la nuit m'y a surpris par trois fois, et par trois fois j'y ai vu le retour du soleil, de sorte qu'à mon compte j'ai demeuré trois jours en ces contrées éloignées et cachées à notre vue* (II, XXIII, p. 692). Et même ces trois jours ne ressemblent pas aux jours ordinaires ; on dirait les jours de la „Genèse". Une nouvelle opinion est mentionnée par ses amis, qui dichotomisent leur propre propos. Sancho dit que Don Quichotte est resté dans la grotte *un peu plus d'une heure* (id.).

Cette manière de percevoir le temps se transpose sur la manière d'accepter l'histoire du chevalier. La première réaction de Panza est : *Dieu m'emporte (...), si je crois rien de tout ce que vous nous avez raconté* (id.). Mais bientôt il se récrie : *Je ne crois pas que mon maître mente (...). Je crois (...) que ce Merlin ou ces enchanteurs (...) lui ont enchassé dans l'imagination ou dans la mémoire toute la machine que vous nous avez ici contée* (p. 693). Et ... pour la première fois de sa vie, Don Quichotte concède à propos des idées de l'écuyer : *Tout cela pourrait être, Sancho*

[10] On a déjà étudié les portes d'entrée dans la crise dicholomique-antonymique signalées dans ce roamn, dans notre dernier article cité à la note no. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(...) ; *mais cela n'est pas* (id.). Et, plus tard, à nouveau, quand celui-ci l'importune : *je voudrais bien que vous dissiez à maître Pierre qu'il demandât à son singe si ce qui arriva à Votre Grâce dans la caverne de Montesinos est véritable ; car, pour vous en dire ce que j'en crois, sauf excuse de Votre Grâce, je le tiens à mensonge, ou au moins je crois que ce ne sont que choses de rêve. — Tout pourrait être, dit don Quichotte ; mais je ferai ce que tu me conseilles, car je reconnais qu'il me reste un certain scrupule* (II, XXV, p. 711). Il insiste de plus en plus. Donc, il voulut savoir *si certaines choses qui s'étaient passées en la caverne de Montesinos, étaient songes ou vérités, parce qu'il lui semblait qu'elles tenaient de l'un et de l'autre* (id.). On le remarque : il ne dit pas qu'il a une autre opinion que l'écuyer, mais qu'à lui-même ils lui semblent dichotomiques-antonymiques. La réponse qui vient de maître Pierre est construite de la même manière bifurquée : *une partie des choses que vous avez vues, et qui se sont passées dans cette caverne, sont fausses, et une partie vraisemblables* (id.).

Cette discussion sur le temps a de l'importance seulement parce qu'elle éclaircit le mécanisme de la pensée dichotomique-antonymique. Mais à la question : combien a duré la descente dans la grotte ? il y a une autre réponse aussi. Elle a duré tant que dure l'état de réveil, le passage de l'inconscient au conscient, la traversée volontaire du subconscient : *j'ai reconnu que je ne dormais point, mais plutôt que j'étais véritablement éveillé* (II, XXIII, p. 686).

Si la grotte de Platon signifie la connaissance de la réalité, la grotte de Montesinos signifie la connaissance du subconscient. *Le temps découvre toutes choses, et il n'en est aucune qu'il ne montre à la lumière du jour, fût-elle cachée aux entrailles de la Terre ; mais, pour l'heure, assez là-dessus, et allons voir le théâtre du bon maître Pierre* (II, XXV, p. 711). En d'autres mots, même si on ne comprend pas le subconscient maintenant, le temps va le révéler à l'œil aux aguets : jusqu'alors il faut vivre sa vie sur la scène de la conscience.

William Shakespeare s'est aussi attardé devant une grotte, et cela dans sa féerie *La Tempête* [11]. La première scène devant la grotte (la seconde du premier acte) introduit la première dichotomie-antonymique. Prospero tranquillise sa fille pleurant sur les désastres de ceux qui furent noyés : *Rassurez-vous. Plus de frayeur. Dites à votre cœur pitoyable, qu'il n'est point arrivé de malheur* (p. 138) et c'est la vérité ; mais nous, dans la scène précédente, nous avons été témoins du naufrage. Miranda énonce le premier aspect d'une autre dichotomie-antonymique essentielle : *Un brave vaisseau qui renferme, sans doute, quelques nobles créatures* (idem). Ces nobles créatures vont être démasquées comme les homme de cour d'un sinistre usurpateur. Et voila, deux répliques plus tard, la dichotomie-antonymique — clé de l'ouvrage. C'est toujours Prospero qui l'énonce : *Tu ignores ce que tu es, tu ne sais pas ce que je suis, tu ne te rends pas compte que je suis plus que Prospero, le maître de cette pauvre grotte, plus que ton père* (id.). Ce *plus* situe Prospero en même temps à l'autre bout du monde : duc de Milan.

La pensée dichotomique-antonymique symbolisée ici par la grotte, devant laquelle on échange ces pensées, nous révèle notre ignorance du

[11] William Shakespeare, *Œuvres dramatiques de* ..., traduction (...) par Georges Duval, tome sixième, Paris, Ernest Flammarion Éditeur (1912).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

complexe réel : **Miranda** : *Je n'ai jamais cherché à en savoir davantage* (id.). *Mais, il est temps que tu connaisses ton père* (id.), lui prophétise Prospero, en comprenant qu'il est temps de découvrir l'entière réalité. On dirait entendre Platon : *Peux-tu te rappeler l'époque où nous n'habitions pas encore cette grotte ? Je ne le crois pas* (p. 139) ou : *Que vois-tu encore dans l'obscurité lointaine et dans l'abîme du temps?* (id.). Et, petit à petit, Miranda apprend la vérité. Elle s'exclame en langage dichotomique-antonymique (c'est tout à fait normal : elle ne peut pas le faire autrement puisque la réalité lui est révélée comme telle) : *Quelle épouvantable trahison nous a chassés de là-bas? Ou quelle bénédiction?* (id.). Et la réponse la plonge définitivement dans le monde dichotomique-antonymique : *Les deux, ma fille. C'est une épouvantable trahison comme tu dis, qui nous a chassés de là-bas, et aussi une bénédiction qui nous a conduits ici* (id.). Il répète la phrase pour bien marquer l'impossible situation.

L'histoire qui débute est une chaîne de dichotomies-antonymiques déroulée tranquillement, avec la sagesse de celui qui ne se laisse pas entraîner par les aspects illusoires de la vie. Prospero ne hait pas son frère. Mais il ne peut s'empêcher de constater avec amertume son comportement dichotomique-antonymique : *Est-il possible qu'un frère soit à ce point méchant?* (p. 140) (on suppose vraie l'égalité : frère = bon). En remémorant les vicissitudes de sa vie il ne participe pas passionnellement, mais en homme de science, en psychologue ; il peut tout expliquer, de cause à effet. Il va jusqu'à souligner que lui-même fut la cause de la dichotomisation-antonymique comportementale de son frère. Celui-ci influença de même façon les sujets du duc *(il les pétrit à sa façon*, id.). Le comportement dichotomique-antonymique devint épidémique sous son action ; *il mit tous les cœurs au diapason qui flattait son oreille* (id.). Le nom du nouvel aspect révélé dans celui-ci est : la *perfidie (proportionnée à ma bonne foi*, id.). Shakespeare, ce maître psychologue, explique les processus mentaux connus par son frère, lequel — *comme un homme qui, à force de répéter une chose, commet le péché de mémoire d'imaginer qu'elle est vraie* — il s'imagine *être le vrai duc, oublia la substitution, et, empruntant le visage de la royauté, s'en attribua toutes les prérogatives* (id.) (n'est-ce pas une définition très complète, et saturée de psychologie, de l'autosuggestion, et quand celà ? ! Surtout on ne doit pas dire que le grand Will n'était pas conscient de ce qu'il définissait. Une demi-page plus loin Miranda dit : *Par suggestion, je sens les larmes envahir mes yeux* (p. 141). La situation dichotomique-antonymique qui couronne le récit est celle de l'exil : *ils préférèrent peindre leur trahison de couleurs plus belles* (id.) (on a fait monter les deux dans un bateau, mais dans l'un qui ne pouvait pas résister au voyage, donc : on vous laisse la liberté de voyager et on ne vous donne pas cette liberté). La suggestion réapparaît sous forme de transfert d'énergie : *Tu souriais car le ciel te rendait forte (...) Ce sourire fit naître en moi une résolution opiniâtre, qui m'aida à supporter ce qui devait s'en suivre* (p. 142). Soudain le dramaturge nous conduit au sommeil hypnotique de Miranda : *Maintenant ne me questionne plus. Tu as envie de dormir ; c'est un bon repos, contre lequel il ne faut pas lutter ... Je vois que tu ne sauras t'en défendre* (p. 143). Et la princesse s'endort. Une nouvelle dichotomie-antonymique : elle dort mais elle ne dort pas de son propre sommeil.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Et voilà la grande surprise : le naufrage n'en était pas un, Ariel nous décrit comment il l'a provoqué, dichotomie-antonymique situationnelle de premier rang. Après s'être métamorphosé en feux follets il reçoit l'ordre de devenir une nymphe de la mer. Les mots précis nous donnent l'idée du déguisement : *revêts cette forme* (p. 147).

La suggestion, l'une des armes du grand mage des Bermudes, contre-attaque Caliban, le blasphémateur : *Pour ceci, sois-en sûr, cette nuit tu auras des crampes, des points de côté qui te couperont le souffle* (p. 148).

Une nouvelle série de dichotomies-antonymiques intervient. Ferdinand *a vu* son père se noyer et celui-ci vit toujours. Ou le suivant jeu de mots qui n'en est pas moins une dichotomie-antonymique : **Ferdinand**: *Le duc de Milan et son brave fils ont également disparu.* **Prospero**: *Le duc de Milan et sa non moins brave fille pourraient te contredire* (p. 151). Quoique Prospero sache la vérité, c'est-à-dire que ce qu'affirme Ferdinand soit pour lui la réalité, il l'accuse d'être un imposteur, d'emprunter donc un masque.

On va quitter pour le moment l'entrée de la grotte qui symbolise tous ces étranges dédoublements de la réalité. Le second acte commence. L'influence de la grotte ne se fait plus sentir. Si l'on trouve, très rarement, une dichotomie-antonymique c'est la faute de l'auteur qui ne peut pas laisser s'envoler l'occasion sans en profiter. Puisqu'on parle du mariage d'une fille, ceci lui rappelle la situation dichotomique-antonymique dans laquelle se trouvait Cordelia au début du Roi Lear : *Elle-même, la belle âme, mettant dans la balance, son aversion et son obéissance, ne savait quel plateau choisir* [12]. Parfois c'est pour le plaisir du jeu ; Stephano parle de Caliban : *Sa voix de devant lui sert à bien parler de son ami; sa voix de derrière à murmurer de méchantes paroles et à calomnier* [13] (p. 163).

Le troisième acte nous ramène devant la grotte. C'est ici que fleurit l'amour entre Ferdinand et Miranda, cet amour qui transforme les travaux du premier en plaisir (p. 173). Sous son influence, le jeune homme dichotomise-antonymiquement : *C'est pour moi un frais matin, la nuit où je suis près de vous* (p. 174). Elle aussi, tout en se rendant compte de son état d'esprit paradoxal : *Je suis folle, je pleure de plaisir.* Et encore : *Je pleure mon indignité qui n'ose pas vous offrir ce que je voudrais donner, et encore moins prendre ce dont je mourrais d'être privée* ! *Mais c'est de l'enfantillage. Plus mon affection cherche à se dissimuler, plus elle trahit son étendue!* (p. 175). Une nouvelle personnalité naît : celle de l'amant. Elle déchire l'image que les personnages avaient d'eux-mêmes tout en ne créant pas le contour définitif du nouveau profil. Mais le charme a été de courte durée : une scène. Dès qu'on a quitté la grotte il s'est interrompu.

Le nouvel acte, le quatrième, nous introduit de nouveau dans l'espace magique. Prospero, le maître en illusions, offre un spectacle au jeune couple : un masque. Nous n'avons pas encore insisté sur l'art magique de Prospero qui transforme la pièce dans une continuelle dicho-

---

[12] Georges Duval commente dans la note no. 1, p. 159: *Nous retrouverons la même métaphore dans* **Peines d'amour perdues** *comme nous l'avons trouvée dans* **Hamlet**.

[13] Le traducteur français nous fait un nouveau service en énonçant d'autres structures dichotomiques-antonymiques de l'époque : *Jadis la Renommée avait deux voix. Dans la* **Toile de Pénélope** *de Greene (1601)* :„*La Renommée a deux visages: prêtes aussi bien à mordre qu'à flatter*" (p. 169, note no. 2).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tomie-antonymique. Les esprits participent à la réalité mais en y manquent en égale mesure. Ils peuvent prendre n'importe quelle forme et celle-ci reste d'une inconsistance frôlant l'imaginaire. Le terme de „masque" qui s'applique à cette occasion à une forme de spectacle reste en même temps un terme spécifique, un comportement dichotomique-antonymique. L'importance de cet argument dichotomique-antonymique est majeur car Prospero, devenu le raisonneur de la féérie, explique : *Nous sommes faits de la même étoffe que les songes et notre courte vie n'est qu'un rêve* ... (p. 191).

Le cinquième acte résout le secret de la pièce. Le mage dit : *Cette grotte est ma Cour* (p. 202). Gonzalo va déchiffrer son message : *nous-mêmes, nous nous retrouvons tous, quand chacun de nous était désemparé!* (p. 203).

„Désemparé" jusqu'au rafraîchissement des forces dû au plongeon dans le subconscient. On laisse au lecteur le plaisir de découvrir comment, sous l'influence symbolique de la grotte, chacun des personnages (sauf ceux des marins et des nobles) gagne une nouvelle personnalité opposée à la précédente et cette nouvelle personnalité n'est autre que l'ancienne qui fut masquée et cachée pour un temps.

Qu'est-ce que la bouche de Pantagruel sinon le revers d'une grotte? *Je cheminay bien deux lieues sur sa langue, tant que entray dedans sa bouche (...) Je y cheminoys comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grands rochiers, comme les mons des Dannoys, je croy que c'estoient ses dents, et de grand prez, de grandes foretz, de fortes et grosses villes, etc.* [14]. Mais, c'est la grotte-Univers, la grotte dans laquelle existe un monde parallèle au notre, duquel nous ne sommes pas conscients (théorie à la mode aujourd'hui, dans une autre formule, quasi scientifique, voir, par exemple, les écrits de Däniken) : *Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit* (p. 161) (ne parlons pas de l'astuce qui lève le rideau sur la scène sociale du temps). Quoique Rabelais n'insiste pas sur l'idée de la grotte comme lieu de la révélation, comme, d'ailleurs, il n'insiste jamais sur aucune des idées lancées par lui, bien que toujours neuves et même choquantes pour son époque, la bouche de Pantagruel joua le rôle de la grotte des Mille et une nuits, déjà commentée. J'insiste : c'est la porte d'un monde coexistant au nôtre.

La bouche de Pantagruel n'est pas le seule élément dichotomique-antonymique du roman de Rabelais. Tout le roman, puisque une parodie, n'est que l'autre aspect du roman de prouesses chevaleresques. D'ailleurs on sait trop bien qu'il trouve son origine dans le roman populaire : *Grandes et inestimables Chroniques du grant et énorme géant Gargantua (Contenant sa généalogie, la grandeur et force de son corps. Aussi les merveilleux faicts darmes qu'il fist pour le Roy Artus, come verrez cy après. Imprimé nouvellement. 1532).*

William Blake, le pré-romantique anglais, a, lui aussi, utilisé le symbole de la grotte. *Pour lui, la Grotte c'est le corps, illuminé par les cinq fenêtres des sens „Si les portes de la perception étaient nettoyées, toutes les*

[14] François Rabelais, *Pantagruel*, texte établi et présenté par Pierre Grimal, Paris, Librairie Armand Colin, 1959, p. 159.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

choses apparaîtraient à l'homme comme elles sont, c'est-à-dire, infinies. Car l'homme s'est emprisonné jusqu'à voir n'importe quoi à travers les fentes étroites de sa caverne" [15]. Voyons ses vers mêmes : *Vous Mère de ma partie Mortelle / Cruellement Vous avez moulé mon Cœur / Et avec des larmes fausses et traîtresses / Vous avez bouché mes Narines, mes Yeux et mes Oreilles, / Vous avez trempé ma Langue dans la boue insensible, / Et Vous m'avez trompé, en faveur de la Vie Mortelle* [16].

Intéressé à Porphyre et surtout à son œuvre : *De antro nympharum*, qu'il a illustré en 1821, quelques années avant sa mort, travail qu'on peut considérer comme son *Faust*, il a adopté la vision du philosophe antique sur l'interpénétration des mondes ou des modes de conscience. On peut comparer ces *âmes s'incarnant* (qui) *descendent d'un monde radiant et sont ourdis dans des corps humains sur les tambours à broder des nymphes*[17] à la grotte qui enfante, d'un Lienzo mexicain [18]. L'image est divisée en deux zones : à gauche, une grotte-matrice, ayant l'aspect d'un canon, d'une forme pouvant se mouler pour laisser sortir un groupe de sept jeunes gens, aveuglés par la lumière innatendue de dehors, contrastée au noir du monde duquel ils se glissent. Leurs visages sont hallucinés, leurs têtes penchées, leurs colonnes vertébrales courbées, leurs pieds et bras droits suggérant la marche, accompagnée d'un geste qu'on dirait pieux, gratifiant l'existence, humbles mais avec l'air de savoir trop et d'être accablés par leur science. Celui qui s'avance le premier devient le pont vers la seconde zone, par l'intermédiaire de sa main qui salue l'existence. Là-bas se trouvent cinq enfants (maintenant c'est très clair : ce sont cinq petits enfants), ils apprennent l'alphabet des objets-jouets ; c'est bien possible que les objets soient des symboles que nous ne connaissons pas : un encensoir, un oiseau, un vase, deux trompettes, un chien, et quelque chose comme une balle sur un bâton. Il y a un grand contraste entre les deux bandes : on dirait que les premiers connaissent le goût amer de pénétrer dans l'éphémère des vanités, tandis que les autres semblent être les patients d'un asile d'aliénés, pauvres brutes réduites à une enfance incompatible avec la condition humaine.

William Blake a continué a être obsédé par la grotte. Dans le cycle de Job, une autre de ses œuvres de maturité, la grotte (Job 2 et 14) rappelle celle des nymphes discutée.

Japhet [19], le personnage du romantique Byron, préfère assoupir les affres de son amour dans la grotte : *Je vais à la caverne, / L'entrée de laquelle s'ouvre, l'on dit, du monde intérieur / Pour laisser monter les esprits des profondeurs de la terre / Quand ils se dirigent vers sa surface.* **Irad:** *Pourquoi? / Qu'allez-vous faire là-bas?* **Japhet:** *Calmer ma triste âme / Avec les ténèbres tout aussi mélancoliques : c'est une place désespérée / Et je suis désespéré aussi* (Part I, Scène II, p. 538). Mais, comme s'il avait le pressentiment de ce qui allait se passer, il refuse de se laisser accompagner

---

[15] Kathleen Raine, *William Blake*, London, Thames and Hudson, 1974, p. 113.
[16] Kathleen Raine, *op. cit.*, p.p. 114.
[17] *Idem*, p. 194.
[18] T. W. Danzel, *Symbole, Dämonen und Heilige Türme*, Hambourg, 1930, pl. 87.
[19] Lord Byron, *The Poetical Works of . . .*, London, New York, Toronto and Melbourne, Henry Frowde, Oxford University Press, 1911, *Heaven and Earth — A Mistery*. N'ayant pas de traduction française à notre disposition, on a dû traduire nous-même en prose, à notre regret.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

par Irad qui était horrifié à la pensée de ses possibles contacts avec les esprits inférieurs : *Je dois aller seul* (id. p. 539), insista Japhet. Il voulait contempler le déluge à venir ; tout de même quand les esprits ricanèrent devant la perspective de l'anéantissement de l'homme, Japhet, comme s' inspirant du symbole de la grotte, s'avança et leur répondit : *La semence de la terre ne va pas expirer ; / C'est seulement le mal qui sera expulsé / Du jour. (. . .) / Retournez à vos grottes des profondeurs ! / Jusqu'à ce que les vagues / Vont venir vous chercher dans vos sites secrets, / Et conduire votre race morose / Pour être roulée par les vents agités, / Dans une malheureuse culbute sans répit parmi tout l'espace* ! (I, III, p. 540—541). Car le déluge prophétisé dans la grotte de l'Ararat signifie bien la mort de l'homme mauvais mais aussi la naissance du nouvel homme ; le symbole bipolaire de la grotte est développé au niveau de l'humanité. De plus, l'ancien Japhet disparaît pour faire place au nouveau. Toujours dans la caverne ; il va rencontrer sa bien-aimée, Anah, dans la compagnie de son amoureux, compagnie angélique et abominable en même temps. Anah et sa sœur Aholibamah aiment et sont aimées par deux „fils de Dieu", les célestes Samiasa et Azaziel, qui vont finalement les enlever. La nouvelle personnalité découverte à Japhet dans la grotte est celle de „tœmoin", tandis qu'avant il était „acteur". En contemplant la phantastique noyade universelle, il s'exclame : *Mourir ! mourir dans la jeunesse ! / Et être plus heureux par ce sort / Qu'en regardant la tombe universelle, / Sur laquelle / Je suis condamné de pleurer en vain. / Pourquoi, quand tout périt, pourquoi dois-je persister?* (I, III, p. 549).

Un rapprochement curieux peut être fait entre la grotte du subconscient, comme dépôt de la personnalité et la chambre de la reine dans la termitière, dans la vision de Denis Saurat [20]. Dans son essai, l'ami de Paul Valéry suppose que la reine conduit ses subordonnés par la télépathie. Les esclaves n'ont pas une personnalité propre ; ils vivent comme les cellules de notre corps. La reine est l'unique cerveau de la population. Elle se trouve dans une cavité d'où elle dirige l'activité de tout l'organisme. L'auteur français conte le rêve d'une fille de quatorze ans [21], rêve répété fréquemment entre huit et dix ans, et qui peut constituer une preuve de mémoire ancestrale rendue brusquement consciente : elle devait s'avancer dans un tunnel de plus en plus étroit. Elle sentait le besoin de continuer ses efforts. Une peur horrible la retenait mais elle savait qu'une fois entrée elle ne pouvait plus reculer. Les poches et les mains pleines de nourriture, elle rencontrait, enfin, le terrible visage sans forme, avec les regards glacés, immobiles. Elle lui donnait à manger puis s'en éloignait en courant, pour reprendre, la nuit suivante le même trajet vers les ténèbres intérieures. C'est une Mère Terrible, au contraire des Mères de Faust, car le mage des brouillards trouve au pays de celles-ci la source de l'énergie qui le fera, en fin de compte, se dédier au bien-être de l'humanité.

Une formule classique du message du théâtre de l'absurde paraît dans un admirable roman du „patriarche" des modernes, E. M. Forster (cela ne doit pas nous surprendre : notre siècle est tout au moins hanté

[20] Denis Saurat, *La religion des géants et la civilisation des insectes*, Paris, Éditions Denoël, 1955.

[21] Voir pages 110—111.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

par la capacité de la grotte de révéler la vérité sur la personnalité de l'homme, surtout sous son aspect labyrinthique). L'écho des grottes de Malabar est le personnage principal du roman *Voyage aux Indes*. Celui-ci est comparé à beaucoup d'autres échos de l'Inde, les uns élégants, d'autres parfaits, tous raffinés. Mais, à Malabar, l'écho rendait tout phénomène sonore de la même manière : par un bruit monotone. Qu'on criât du fond de son cœur un sublime acquiescement de l'existence, ou qu'on chuchotât une bêtise, l'écho les égalisait dans l'indifférence. Que ce fût les langues des anges ou de crasses obscénités, pour l'écho des grottes de Malabar c'était la même chose. Il ne savait que piller les sons de leur contenu, les détacher de l'éternité de laquelle ils doivent être le support matériel et contingent, comme s'il prononçait : tout cela m'est égal. Pour la vieille et énergique madame Moore, qui comprend ça, c'est le début de la fin. La grotte lui a appris que rien ne mérite qu'elle s'attarde parmi ces „bruits". Bientôt, elle se laisse mourir, car sa „grotte intérieure" ne pouvait plus lui offrir qu'une découverte confuse de soi-même ; elle avait payé sa dette envers le Monde, sa personnalité ne pouvait plus lui servir [22].

En conclusion, la grotte, du point de vue de la pensée symbolique, a deux sens : la mort et la renaissance. Ayant deux sens opposés, ce symbole est engendré par la pensée dichotomique-antonymique en collaboration avec la pensée symbolique. C'est un symbole universel que ni peuples, ni philosophes (on n'a plus insisté sur la grotte de Platon puisqu'elle est si bien connue et commentée), ni, surtout, écrivains n'ont pu éviter. Nous avons essayé d'illustrer avec des exemples tirés chronologiquement de l'histoire de la littérature comparée comment ce symbole dichotomique-antonymique exprime la disparition de ce qu'on croyait être sa personnalité et la révélation de ce qu'elle est en fait. Cette révélation est due au contact avec ce qu'on a appelé métaphoriquement „la grotte intérieure" [23], c'est-à-dire ce qui dans le subconscient est entendu comme source d'énergie vitale (qu'elle revête la forme de la mémoire ou d'autres formes possibles). Du point de vue stylistique-anthropologique, notre étude sert à démontrer comment les recherches sur le comportement stylistique de l'homme (dans ce cas un comportement symbolique dichotomique-antonymique) peuvent élucider quels sont le mécanisme de la pensée et le processus vital qui permettent la création d'un tel symbole, d'une part, et d'autre part expliquer le rôle constructif que joue ce symbole dans le développement de la personnalité. Pour le psychiatre, l'intérêt du patient pour la grotte ou sa peur d'elle peuvent constituer des indices de l'attitude psychique de celui-ci envers ses propres possibilités d'évolution imposées par les lois intérieures inéluctables. En analysant ce que symbolise la grotte pour le patient on peut connaître quel est le rôle de la pensée dichotomique-antonymique dans sa réception de la réalité (et l'on a insisté sur le rôle de celle-ci dans les troubles mentaux, dans nos autres articles).

[22] On peut lire tout le passage dédié au grottes, dans E. M. Forster, *Clipa cea veşnică. Povestiri*, traduit par Mihail C. Delescu, préface et tableau chronologique par Mihai Rădulescu, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, Editura Minerva, 1972 ; il est traduit pp. VI–VII.

[23] N'est-ce pas cette descente dans la grotte intérieure, qu'on retrouve dans la concentration yogique réalisée à l'intérieur d'une *chakra* ou dans l'isichasme (la concentration sur le cœur) bien sûr, à un autre niveau ? Et puis, le cœur était autrefois considéré (et continue d'être dans les traditions populaires) comme le siège des sentiments, de la pensée, de la connaissance, de la volonté, et, pour rire, chez certains peuples, de la digestion.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STAN VELEA

PAGINI DIN BAROCUL POLONEZ:

JAN ANDRZEJ MORSZTYN

EPOCA

Intrată în conștiința specialiștilor autohtoni cu mult înainte, ca o existență de-sine-stătătoare în lumea artelor, literatura barocă din Polonia își va afla locul cuvenit în istoriile literare abia în primele decenii ale secolului al XX-lea. Situație nu prea greu de înțeles atîta vreme cît din creația elaborată într-un secol și jumătate — versuri, proză, teatru, jurnale — nu se cunoștea prin publicare decît o parte infimă, și aceea precumpănitor minoră valoric. Preocupați într-o măsură considerabilă de strălucirile ideii și ale expresiei stilistice, de fioritura menită să emoționeze prin subtilitatea poantei — specificitatea intenționat ludică a poeziei baroce este în afara oricărei discuții — mai puțin, așadar, de finalitatea educațională a slovei scrise, deși nici aceasta n-a fost cu totul neglijată, autorii nu s-au străduit întotdeauna să-și vadă operele tipărite, mulțumindu-se de multe ori cu introducerea lor în circulația orală. Schimbări notabile se vor opera începînd din secolul al XIX-lea. Întoarcerea romanticilor spre medievalitatea națională va spori substanțial interesul pentru literatura secolului al XVII-lea, în poeticile căreia aveau să găsească nu puține corespondențe cu estetica proprie. Manuscrisele valorificate la intervale mai lungi sau mai scurte — *Jurnale (Pamiętniki)*, 1836, de J. Chr. Pasek (cca 1636—1701); *Canicula sau steaua câinească (Kanikula albo psia gwiazda)*, 1844, de J. A. Morsztyn; *Lăuta (Lutnia)*, 1875, de J. A. Morsztyn; *Grădina epigramelor (Ogród fraszek)*, 1907 și *Moralia*, 1916, de W. Potocki; *Grădina poeților (Wirydarz poetycki)*, 1911, și altele cu adevărat reprezentative pentru spiritul barocului polonez au îndreptat din ce în ce mai mult atenția istoricilor literari spre o creație bogată în sensuri majore și expresii versificative, vrednică a sta alături de a oricărei alte epoci. Chiar dacă perspectiva interpretativă nu ține pasul cu ritmul descoperirii și publicării textelor, opiniile depreciative persistînd multă vreme[1], adîncirea și constanța investigațiilor pregătesc

[1] J. Łukasiewicz, *Schiță a istoriei literaturii (Rys dziejopiśmiennictwa)*, Varșovia, 1860; K. Wł. Wójcicki, *Schiță a istoriei literaturii polone (Historia literatury polskiej w zarysie)*, Varșovia, 1845; J. Bartoszewicz, *Istoria literaturii polone povestită pe înțelesul tuturor (Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana)*, Varșovia, 1861; W. Nehring, *Curs de literatură polonă pentru uzul școlar (Kurs literatury polskiej dla użytku szkół)*, Poznań, 1866; L. T. Rycharski, *Schiță istorică și critică a literaturii polone (Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie)*, Cracovia, 1868, ș.a.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 203—218, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu începutul revirimentul care se va produce, subliniem, în prima jumătate a secolului XX. Evident, în strînsă consonanţă cu evoluţia studiilor despre baroc în planul internaţional [2]. Primul studiu de amploare şi profunzime asupra literaturii secolului al XVII-lea aparţine lui Al. Brückner, datînd din 1919. Cea dintîi încercare de a cuprinde întreaga epocă înăuntrul unei denumiri sugestive o face însă R. Pollak între cele două războaie, propunînd expresia italiană *seicentism*, la care va renunţa foarte repede. În sintezele istorico-literare din Polonia termenul *baroc* va fi introdus de St. Dobrzycki, în 1927, şi statornicit de K. Górski (1938) şi J. Krzyżanowski (1939), acoperind în mare perioada 1600—1750 [3]. Ulterior, specialiştii polonezi vor cerceta cu stăruinţă şi fără părtiniri sentenţioase literatura de formulă barocă; îi vor depista legăturile de continuitate cu etapele învecinate, stabilindu-i originalitatea şi valoarea, într-un cuvînt, vor impune în patrimoniul istoriei literare o creaţie bogată în vîrfuri perene cu nimic mai prejos decît aceea din alte ţări europene, pe care o prelungesc în motive, ideologie şi manieră.

În ansamblul dezvoltării fenomenului literar din Polonia, barocul se localizează în secolul al XVII-lea şi în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, între Renaştere şi iluminism. Fixarea unor graniţe în timp, mai strict delimitate, prezintă dificultăţi, întrucît tranziţia de la o epocă la alta s-a operat cu încetul, pe parcursul a zeci de ani, aproape *sans le savoir*. Schimbările n-au fost bruşte, marcate de manifeste poetice purtătoare de sisteme revelatorii, ci acumulative. S-au propus astfel, ca limită de început, anii: 1580, 1587 şi 1590, iar pentru sfîrşit: 1620, 1710 şi 1740. Fără îndoială, fiecare dintre aceste date îşi poate afla acoperiri istorice şi culturale în realitatea factologică, nici una însă nu poate fi considerată valabilă în chip absolut. Îndreptăţiri mai complexe par a avea, totuşi, termenii relaţiei 1580—1740.

Deşi restrînsă la variante mai puţine, labilitatea datelor-limită se păstrează şi în interiorul perimetrului temporar. Cele trei perioade statornicite în domeniul artelor plastice — 1600—1650; 1660—1710; 1710—1760 [4] — au fost preluate şi de istoria literară cu modificări reduse. Prima despărţitură, în care se limpezesc coordonatele literaturii baroce timpurii prin îngemănarea stimulativă a influenţelor europene cu tendinţele autotohne, a fost împinsă cu două decenii mai devreme; 1580—1620; cultivarea pînă la stereotipie a dulcelui stil *fiorito*, *concettuoso*, şi a retoricii apropie pînă la confundare creaţia de manierism. Etapa de maturitate a barocului polonez se situează între anii 1620—1680; acum sînt concepute cele mai multe din operele reprezentative. În fine, a treia secţiune, aceea a barocului în declin sau tîrziu, în care literatura, grevată de eresurile osificatoare ale sarmatismului, nu-şi mai potriveşte pasul metodologic şi valoric după ritmurile europene, va fi hotărnicită între 1680—1730 [5].

[2] Pe lîngă lucrări individuale de excepţie (I. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855; C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, 1877; H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1890 etc.) se cuvin pomenite dezbaterile conferinţelor internaţionale de la Veneţia (1954) şi Debrecen (1956)— amîndouă consacrate baroculuI.

[3] Apud A. Sajkowski, *Literatura perioadei baroce în opinia istoricilor literari (Piśmiennictwo okresu baroku w opinii historyków literatury)*, în vol. *Barok*, Varşovia, 1972, p. 102.

[4] *Ibidem*, p. 79.

[5] Vezi Cz. Hernas, *Barocul (Barok)*, Varşovia, 1976, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oricît de relativă, această segmentare s-a impus cel mai mult, circumscriind în curgerea vremii treptele distinctive ale unui proces neîntrerupt. Cu ani în urmă, literatura de factură barocă din Polonia era identificată abuziv, desigur, cu aceea elaborată sub auspiciile ideologiei restrictive a Contrareformei [6]. Este adevărat că cenzura bisericii, după 1577 îndeosebi, a promovat neabătut hotărîrile sinodului de la Trident (1563) în problemele artei și culturii, un rol apreciabil revenind călugărilor iezuiți mai ales în organizarea învățămîntului. Adaptarea poeticilor la cerințele instructive ale conceptelor religioase, deși cu mare sferă de aplicabilitate, este departe de a cuprinde întreaga literatură barocă.

Orășenesc și, într-un fel, instituționalizat în alte țări, generat așadar și impus de energiile ascendente ale burgheziei, barocul se instituie în Polonia pe alte fundamente sociale. Cu abateri de ordinul excepției — așezările urbane Lwów și Gdańsk — se dezvoltă cu precădere la curțile regale și ale marilor magnați; mai ales în faza de început. Împrejurarea nu este dificil de explicat, întrucît în aceste medii existau condiții favorizante; spiritele erau prea obișnuite cu subtilitățile unei culturi de bună tradiție, capabile deci să recepționeze operativ emanațiile intelectuale din străinătate. Pe de altă parte, jocul capricios al relațiilor diplomatice cu celelalte curți europene înlesnea aici, implicit, transferul de bunuri spirituale de la un popor la altul, realizînd sincronismul eflorescențelor culturale pe meridiane diferite.

În ceea ce privește ideile și motivistica, barocul din Polonia consună în genere cu literatura barocă din Italia, Franța sau Anglia, bineînțeles, de astădată adăugîndu-se sursele specifice realităților autohtone. O frecvență mare au temele religioase — moartea, viața și judecata de apoi, mila, căința —, cele filozofice din tradițiile Evului mediu de asemenea — *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, ceasul ca simbol al efemerității celor lumești, lirica panegirică, idilică, mitologizantă, patriotic-istorică, de dragoste, convivală, conceptualistă etc. [7]. Teme în parte existente și în Renaștere, considerate însă din perspective și realizate cu mijloace artistice diferite. Circulația lor este, firește, inegală, în cursul anilor operîndu-se importante decantări de calitate și volum în raport de sensurile și dinamica vieții socio-spirituale. Un cercetător polonez, E. Kotarski, și nu numai el, distinge în procesualitatea poeticii baroce cîteva tendințe fundamentale ilustrate de eșafodaje conceptuale și scriitori de marcă. Spre sfîrșitul secolului al XVI-lea se dezvoltă curentul poeților așa-zișii metafizici [8] care, continuînd unele precepte renascentiste, dar renunțînd la altele, polemizau cu umanismul, punînd sub semnul îndoielii posibilitățile nelimitate ale afirmării omului. M. Sęp Szarzyński (cca 1550—1581) sau I. Grabowiecki (cca 1540—1607) compuneau cu predilecție în versurile lor dialogul cu divinitatea, promovînd unirea în cuget cu cel atotputernic și pasivitatea resignativă în fața vicisitudinilor vieții trecătoare. În paralel, se impune masiv direcția poeziei funciare, impregnată de sarmatism, ai cărei reprezentanți de frunte, W. Kochowski (1633—1700),

[6] R. Pollak, *De la Renaștere la baroc (Od Renesansu do Baroku)*, Varșovia, 1969, p. 17 — 18.

[7] E. Kotarski, *Poezille lui J. A. Morsztyn (Poezje J. A. Morsztyna)*, Varșovia, 1972, p. 21—23.

[8] Termenul este folosit prima dată de J. Dryden în secolul al XVII-lea, referitor la literatura engleză, și impus definitiv de S. Johnson în secolul următor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

W. Potocki, D. Naborowski (1573—1640) ş.a. acceptau măsura, cumpătarea, ca principiu de comportament, oprindu-se însă în faţa exigenţelor prea aspre ale renunţării de bunăvoie la împotrivire. Îngemănînd aspiraţiile şleahtei cu preceptele religiei, socoteau că rosturile creaţiei sînt răspîndirea catolicismului, crearea unor modele de conduită civică şi plăcerea emoţiei. În secolul al XVII-lea, încă din primele decenii, îşi revendică impetuos drepturi la existenţă în cetatea literelor curentul „farmecului vieţii", în jurul căruia gravitează conceptual versurile lui J. A. Morsztyn ori S. Twardowski (cca 1600—1661). Materialitatea şi bucuriile lumii pămînteşti, atribute ideatice de sorginte antică ale Renaşterii, abundă într-o poezie cu certe finalităţi distractive, ludice. În sfîrşit, merită amintită pentru completarea tabloului şi literatura burlescă, afirmată de autori anonimi sau folosind pseudonime şi din cauza accentelor satirice, de ascuţită critică socială şi de moravuri, în forme bogate în elemente reale [9].

Mai simplă, deci cu posibilităţi mai reduse de a fi chestionată, şi, de aceea, cu arie mai mare de circulaţie, este disocierea în ansamblul literaturii baroce din Polonia a numai două direcţii fundamentale, în funcţie de esenţele ideatice şi ambianţa în care se manifestă cu precădere. Un specialist de prestigiu, Cz. Hernas, în volumul monografic consacrat epocii barocului din tratatul de *Istoria literaturii polone*, deslușea două modele de culturi care generau în sînul aceluiaşi proces faţete literare corespunzătoare. Tipul funciar-sarmat, cultivat la curţile aristocraţiei nobiliare, perpetua multe din tradiţiile clasicismului renascentist, modificîndu-se potrivit intenţiei de a exprima cu pregnanţă specificitatea naţională. Spre deosebire de creaţia barocă elaborată în imediata apropiere a familiei regale, mai permeabilă faţă de inserţiile străine şi mai puternic aplecată spre concepţia artei ca joc ingenios al capacităţilor intelectuale, al talentului. Scriitorii care ilustrează cu cea mai mare strălucire cele două direcţii sînt W. Potocki şi, respectiv, J. A. Morsztyn [10].

După cum se poate vedea din enunţurile mai mult prefigurative ale unor schiţe de profil, fiecare din aceste tendinţe poetice se mulează pe sisteme de gîndire mai mult sau mai puţin închegate, dar exprimînd orientări filozofice sensibil deosebite. Deoarece este greu a se vorbi despre o unitate de viziune asupra realităţii în acest lung interval de timp în care se confruntă idei şi atitudini nu o dată de-a dreptul opuse. Într-o atmosferă spirituală marcată de coexistenţa nu lipsită de poticniri a optimismului şi a pesimismului creştin, modul în care este privită viaţa şi învăţămintele practice reliefează mentalităţi cu izvoare filozofice învălmăşite, oricît de limpezi ar fi în punctele de plecare (Hobbes, Malebranche, Spinoza, Leibniz), a căror disjungere este deseori trudnică. Adepţii bucuriilor în viaţa pămîntească, mai sigură, viază alături de potrivnicii lor, misticii, care preferă veşnicia fericirilor edenice. Cei care concep rigoristic trecerea prin viaţă, jansenişti, convieţuiesc cu scepticii şi pesimiştii. Ş.a.m.d. Ciocnirea dintre idealurile umaniste ale Renaşterii şi conceptele medievale reînviate de ofensiva Contrareformei — în 1564 sînt aduşi în Polonia 11 călugări din ordinul iezuit; în 1599 vor fi 415) — va spori în amploare şi intensitate, înlesnind apariţia omului cu dublă moralitate. Ascetul şi hedonicul — iată extremele între care pendulează cu dezin-

[9] E. Kotarski, *op. cit.*, p. 19—20.
[10] Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voltură noul tip de personalitate barocă. Dihotomie caracterologică subliniată magistral de versurile lui St. H. Lubomirski în clipa despărţirii de lume :

„Trăit-am rău şi bine, dînd altora exemplu.
Gustînd plăcerea lumii, arta-i s-ajungi în ceruri" [11].

Un contrafort puternic în alcătuirea ideologiei baroce din Polonia a fost şi sarmatismul apropriat de nobilime drept concepţie călăuzitoare în activitatea cetăţenească şi în viaţa de toate zilele. Ca model de cultură, sarmatismul reprezintă un paradox istoric, denumirea provenind de la seminţiile subjugate în antichitate de legiunile romane, de la care au preluat stereotipiile culturale şi de moravuri, învinşii însuşindu-şi pînă şi limba foştilor vrăjmaşi [12]. Mitul potrivit căruia şleahta polonă şi-ar avea obîrşia în străvechii sarmaţi, formulat încă din Evul mediu în lucrările istoricilor (J. Długosz, M. Miechowita) şi popularizat acum prin şcoală şi biserică, îndemna la cultivarea tradiţiilor autohtone în scopul expres de formare a conştiinţei patriotice. Sentimentele de mîndrie naţională erau pe deplin întemeiate într-o vreme cînd statul polonez atingea punctul de vîrf al gloriei sale. Prin urmare, nobilimea îşi stilizează gîndirea şi traiul după virtuţile romane, visînd la misiunea de excepţie a Poloniei în istorie. Acestea sînt primele surse din care se va naşte mai tîrziu mesianismul romanticului A. Mickiewicz. În secolul al XVII-lea sarmatul desemna pe nobilul polonez de religie catolică.

Odată cu răscoalele cazacilor şi cu victoriile neaşteptate repurtate, începînd din 1648, de Chmielnicki, fala Republicii scade simţitor. Decăderea statului măcinat de zavistia dinăuntru, de lupta pentru putere, va culmina cu „potopul" suedez. Evenimentele istorice repercutează schimbări de perspectivă şi în producţia artistică. Ideologia sarmată, care iniţial însemna lux, pompă, decor fastuos, virtuţi de sorginte romană, misie biblică, valori naţionale, populare, chiar şi elemente orientale, se îngustează şi se osifică treptat, respingînd orice impulsuri înnoitoare din afară. Încremenit în scheme exclusiviste, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, sarmatismul xenofob va deveni sinonim cu înapoierea culturală. Izolat de suflul regenerator al comunicării cu alte culturi naţionale europene, cultul tradiţiei se transformă cu încetul, prin sacralizare, în tradiţionalism păgubos, anunţînd o stare de criză, de pe urma căreia se va resimţi în primul rînd literatura. Meditaţia asupra pricinilor decăderii va irumpe masiv în conştiinţa scriitorilor, prelungind ecouri semnificative în tonurile moralizatoare ale creaţiei [13].

Transferate în planul estetic, sistemele filozofice de largă circulaţie în epoca barocă n-au generat poetici pe măsura practicii de creaţie. Formele prozodice, îmbogăţite în comparaţie cu cele renascentiste, nu-şi găsesc întotdeauna suporturile teoretice în lucrări fundamentale. Prefigurate pînă la un punct de contribuţiile italienilor din secolul al XVI-lea (L. Castelvetro, P. Grasso, Fr. Patrizi), care conţineau abateri însemnate de la prescripţiile umaniste (G. Scaliger, Fr. Robortello), teoriile asupra

[11] Apud A. Sajkowski, *op. cit.*, p. 17—18.
[12] Cf. St. Zabłocki, *De la prerenaştere la iluminism (Od prerenesansu do oświecenia)*, Varşovia, 1976, p. 211—214.
[13] Vezi Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 6—9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literaturii din secolul al XVII-lea se reduc la cîteva texte cu adevărat de referință. Este vorba de spaniolul B. Gracian și de italianul E. Tesauro. Amîndoi ocupîndu-se de stilul conceptualist *(concettuoso)*, cel dintîi se oprește mai îndelung asupra *puentei* (lat. = *acutum)*. În lucrările *Arte del ingenio, tratado de la agudeza* (1642) și *Agudeza y arte del ingenio* (1648), pornește de la premisa că luxurianța și haosul naturii trebuie corectate prin mijlocirea artei, pentru a intra în sfera frumosului. Lucrul este posibil cu ajutorul acuității, al agerimii spiritului (agudezza), care descoperă relațiile subtile dintre obiecte și noțiuni, le pătrunde înțelesul și le exprimă în forme narativ-lingvistice inteligent alese, originale, stîrnind uimirea lectorului și reținîndu-i atenția prin elemente aparținînd mai ales disarmoniei, disproporției, paradoxului și antitezei. E. Tesauro, în schimb, își îndreaptă atenția în *Il cannocchiale Aristotelico* (1655) mai mult asupra metaforei, ale cărei calități — scurtime, claritate și noutate — o fac omniprezentă și atotputernică. Metafora — spunea el — este cea mai subtilă și inteligentă, cea mai originală și uluitoare, cea mai veselă și utilă, cea mai sugestivă și fertilă capacitate (însușire) a spiritului omenesc.

Pe direcții de preocupări similare va merge și K. Sarbiewski (1595—1640), primul polonez cu contribuții notabile în istoria esteticii. Poet și teoretician de formație clasică, va afirma libertatea de creație, independența poetului și forța creatoare a scriitorului, pe care-l asemuiește cu Dumnezeu. În *De perfecta poesi* ... și *Characteres lirici* ... discută criteriile de apreciere ale valorii literare și analizează tendințele manieriste. Lucrarea cea mai însemnată este însă *De acuto et arguto*, în care îl continuă și-l depășește pe B. Gracian în definirea *pointei* pe baza dialectică a unității contrariilor. *Pointa* — va susține pe bună dreptate — este acea vorbire în care se alătură ceva obișnuit, conform (așteptărilor), cu ceva neconform (neașteptat, neobișnuit). Formula în acest fel premiselor esteticii baroce. Nu agreează în poezie mijloacele de expresie simple, socotindu-le naive, le preferă însă pe cele dificile, conceptualiste, care dau măsura talentului și a inteligenței. Exemplificările sînt extrase din literatura greco-latină: Homer, Virgiliu, Horațiu sau Martial.

S-au schimbat, așadar, atitudinea autorului față de poezie și funcția socială a creației. În Renaștere, ca și în antichitate, trebuia să instruiască în primul rînd și abia după aceea să placă și să emoționeze. Arta barocului însă trebuie să uimească mai întîi, să-l intrige pe cititor, stimulîndu-i mintea prin *trouvaille*-uri cît mai interesante și inedite. Cu mijloace formale și de conținut — conceptul, metafora, contrastul și limba — scriitorul trebuia să-și afirme personalitatea ieșită din comun și talentul. Așa se explică grija deosebită manifestă în gîndirea, în lucrarea poeziei. Dar de aici pînă la considerarea trudei artistice ca un joc retoric al inteligenței nu era decît un pas, care s-a și făcut. De atîtea ori însă pasul a fost exagerat de mare, degenerînd în gratuități pîcloase, greu de perceput. Pe de altă parte, epoca umanistă înclina spre Elada și Roma republicană, interpretînd miturile istoric. În timp ce barocul va prefera modele din Roma cezarilor, pe care le va subordona moralisticii creștine sau le va modifica prin accentuarea cunoscutului *sensus alegoricus* și inovații stilistice în scopul realizării elementului surpriză. De asemenea, în planul formal, se va apela frecvent la subordonarea elementelor de compoziție, în locul coordonării armonioase, la asimetrie și mișcare, retorica avînd mai mult

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rolul de a impresiona, decît pe acela de a convinge. În paralel are loc şi o considerabilă îmbogăţire a limbii, care va conduce la un fel de inflaţie lexicală, la cultul podoabei, indiferent dacă va fi numită eufuism, gongorism sau marinism.

ALCHIMIA DRAGOSTEI

Într-o schiţă de profil estetic, apărută în „Tygodnik Illustrowany" din 1871, Bełcikowski îl numea pe J. A. Morsztyn „poet romantic"[14]. Peste numai patru ani, în 1875, Seredyński, editorul însărcinat de Academia de ştiinţe din Cracovia cu publicarea manuscriselor descoperite mai înainte la Lwów de A. Małecki, îl va caracteriza în prefaţă drept „cîntăreţul iubirii par excellence"[15]. Cele două perspective de apreciere se completează reciproc, reprezentînd concluziile unor analize amănunţite ale liricii de dragoste. Ele vor genera ulterior în istoria literară poziţii de-a dreptul contradictorii, *pro* sau *contra*, care se vor prelungi în timp pînă în deceniile din urmă. Autorii controversei vor pune sub semnul discuţiei, uneori vehement sentenţioase, aproape exclusiviste, autenticitatea caracterului liric, pe de o parte, şi inflexiunile romantice, pe de alta — trăsături atribuite de exegeţii pomeniţi poeziei pe teme sentimentale.

Cel dintîi şi singurul de altfel care aruncă piatra negaţiei este E. Porębowicz; într-o lucrare cu intenţii de adîncime şi utilitate prin îndemnul la meditaţie, tipărită la Cracovia în 1893. Într-o tonalitate am zice barocă, uşor teribilistă şi lejer totalitaristă, recunoaşte de la bun început că Morsztyn posedă toate însuşirile conceptiştilor italieni, cultiştilor spanioli, preţioşilor francezi, eufuiştilor englezi şi ale schleserienilor germani, că are, prin urmare, o natură de *concettist*, de socotitor spiritual, care alcătuieşte rebusuri izbutite, de arhitect ce înalţă punţi aparent imposibile sau de sculptor care dăltuieşte fine rozete simetrice. În schimb, nu are nimic dintr-un poet liric autentic, dintr-un romantic modern. Lirica de dragoste, personală, autentică, lipseşte cu desăvîrşire în culegerea lui Morsztyn, astfel că Porębowicz se vede silit să-l numească nu poet al iubirii, ci cel mult un epigramist erotic[16].

Destulă vreme cel care a scris *Lăuta* şi *Canicula*, *Eroticele şi Cîntecele* a fost nedreptăţit în opinia conaţionalilor de această etichetare minimalizatoare. Problema este reluată după al doilea război, istoricii literari simţind nevoia etică a unei restituiri de valoare; de astădată într-o lumină interpretativă nouă şi cu posibilitatea unor pledoarii mai temeinice în latura argumentaţiei. Vorbind despre locul pe care-l ocupă J. Kochanowski în tradiţiile literaturii polone, J. Pelc subliniază în 1965 particularitatea poeziei morsztyniene în raport cu cea renascentistă pe direcţia atitudinii subiectului narator faţă de lume şi faţă de ceea ce spune. Materia expusă este organizată în funcţie de trăirile eului liric care formulează confesiunea monologată sau simulat dialogată într-o tentă uşor ironică şi rafinată. Declaraţiile de dragoste, altfel spus, chiar atunci cînd izvorăsc dintr-o

[14] Apud. T. Świderski, *op. cit.*, p. 805.
[15] *Ibidem.*
[16] E. Porębowicz, *Andrzej Morsztyn reprezentant al barocului în poezia poloneză (Andrzej Morsztyn przedstawiciel baroku w poezji polskiej)*, Cracovia, 1893, p. 17, 91, 93.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

divinație neprefăcută, sînt tratate formal, nu ca expresii ale unui sentiment de nezdruncinat, ci ca un fel de elegant joc de societate, la care cei implicați iau parte cu zîmbetul pe buze, acceptînd parcă tacit exigențele și riscurile unei convenții nu prea rigide, pe care au stabilit-o în prealabil. Dealtminteri, însuși Morsztyn își dezvăluie cu anume ostentație convenția eroticelor sale, acea instabilitate antitetică ce evoluează în manifest al unei atitudini estetice clare [17]. În același an, 1965, J. Sokolowska și K. Żukowska, în prefața care însoțește volumul *Poeții barocului polonez*, aduceau argumente în plus în sprijinul specificității creației lui J. A. Morsztyn. Lirica lui, opinau, este profund intelectuală, elaborată cu mare disciplină artistică. Virtuos al tropilor stilistici și al compoziției, se distinge printr-o inventivitate metaforică neobișnuită, tonul fiind frivol, niciodată vulgar. Versurile lui reprezintă un mod cu totul original de a „dezumaniza" lirica de dragoste, fenomen propriu literaturii moderne [18].

Controversa a încetat, se pare, în acest stadiu, cercetătorii conchizînd unanim și fără rezerve că Morsztyn este unul dintre cei mai mari reprezentanți ai genului liric, pe care i-a dat barocul polonez. Și pe bună dreptate! Lucrîndu-și creațiile într-o poetică în ansamblul căreia belșugul de metafore, împins pînă la ornamentația retorică, oricît de erudită, perspectiva aprecierea de valoare, nu surprinde atenția susținută acordată lucrăturii măestrite, filigranării formei culminînd cu rafinamentul poantei finale. De aci, probabil, falsa impresie de artizanal pînă la un punct factice, întărită și de aura de glumă ușoară pe care o revarsă comicul *puentei* asupra întregii poezii.

Originalitatea asociațiilor de idei și grația sprintenă a formei — efecte ale unei lupte îndelungate și chinuitoare cu îndărătnicia materiei nepoetice — accentuează, așadar, aparența de ludic, de mască înșelătoare, demonstrînd, în ultimă instanță, reușita poetului. Fiindcă Morsztyn și-a însușit pe deplin și a respectat neabătut în poetica artistică principiul trudei creației, al poeziei dificultoase, formulat lapidar în 1648 de un teoretician spaniol al esteticii baroce, Baltazar Gracian : „Adevărul, cu cît e mai dificil, cu atît e mai plăcut, iar cunoașterea la care se ajunge cu mai mult efort, e mai de preț" [19]. Această joacă intelectuală, lenevire nelenevoasă — cum o numea W. Kochowski — nu poate fi identificată de multe ori cu zîmbetul comedianului cu inima zdrobită de cine știe ce tragedie pasională?

În altă ordine de idei, se cuvine rememorată explicativ apartenența lui Morsztyn la curentul literar al „farmecului lumii", pe care, la drept vorbind, l-a și impus în Polonia. Curentul în sine se revendică de la italianul G. Marino care, atîta vreme cît cunoașterea prin simțurile concrete n-a căzut în desuetudine în favoarea cunoașterii abstracte, a făcut mare vîlvă în literatura europeană a timpului, determinînd o adevărată direcție în creația literară. Culegerile *La lira* (1602), *La sampogna* (1620) și uriașul poem inspirat de mitul lui Amor și Psyche, *Adone* (1623) au fost traduse în multe limbi, bucurîndu-se de numeroși epigoni. Le-a cunoscut, firește,

[17] J. Pelc, *Jan Kochanowski în tradițiile literaturii polone (din sec. al XVI-lea pînă la jumătatea sec. al XVIII-lea) [Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIIIw)]*, Varșovia, 1965, p. 192—194.

[18] J. Sokolowska și K. Żukowska, *op. cit.*, p. 39—40.

[19] Cf. A. Sajkowski, *op. cit.*, p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în original, şi Morsztyn. E adevărat că unele motive poetul polonez le-a preluat, direct ori prin alte filiere, din literatura antichităţii; din cea latină îndeosebi: Martial, Ausonius, Ovidiu, Horaţiu ori Virgiliu, simplitatea austeră a grecilor neatrăgîndu-l decît foarte rar.

Altele, în schimb, străine sau autohtone, provin din cea contemporană: P. Bembo, Giraldi, Ronsard, Marot, Du Bellay, Navager, Angerian, Kochanowski, Sarbiewski ş.a. [20]. Drept patron fără rival şi l-a ales însă pe G. Marino, din care s-a înfruptat masiv. Poetul italian nu i-a împrumutat numai titlul unei culegeri — *Lăuta* şi *La lira* — sau poezii, nu numai procedee de atelier, structuri stilistice şi tipuri de versuri, nu numai idei şi teme literare, ci poezii întregi pe care Morsztyn le-a tradus sau le-a prelucrat, introducîndu-le apoi în propriile culegeri. Relaţia determinantă dintre originalitate şi valoare se va fixa mai tîrziu, în conştiinţa vremii stăruind optica renascentistă, care hotăra valoarea în funcţie de erudiţie şi modul personal al interpretării. Iată deci că poetica lui Marino, creatorul curentului „farmecului lumii" în aria europeană, i-a slujit lui Morsztyn drept model pentru a-l împămînteni, repetăm, prin propria creaţie şi în patria sa. În treacăt spus, cu toate că cea mai mare parte din opera poetică îşi datorează impulsurile iniţiale — de la motive şi idei pînă la prelucrări şi tălmăciri — unor creaţii mai vechi sau mai noi, aparţinînd altor autori, în direcţia căutărilor şi a opţiunii, în formele parafrazelor poetice, Morsztyn şi-a incifrat amprenta propriei individualităţi artistice [21]. De aceea, o imagine complexă a personalităţii scriitorului, cît mai apropiată de cea reală, nu trebuie să piardă din vedere ansamblul, chiar dacă diversitatea structurilor alcătuitoare ar putea deconcerta.

Curentul literar, al cărui promotor a fost, continua în forme specifice, chiar dacă nu în linie dreaptă, mentalităţi renascentiste, antropologice, opuse teocentrismului medieval. Or, un poet care proslăvea frumuseţea universurilor concrete, frumuseţea lumii pămînteşti, nu putea programatic să rămînă insensibil la valorile emoţionale ale iubirii, singurele autentice atîta timp cît durează. Pe de altă parte, spre acelaşi liman tematic îl va conduce şi maestrul preferat, G. Marino, un împătimit cîntăreţ al dragostei şi al femeii. Într-adevăr, discipolul credincios nu-şi va găsi sevele şi forţa inspiraţiei în Parnasul poeţilor, ci în frumuseţea ochilor iubitei, adevărate fîntîni nesecate din care spiritul soarbe stimulii talentului; sprîncenele-i umbroase slujesc drept adăpost răcoros muzelor, printre care se află şi a lui. Căci, mărturiseşte cu francheţe „Muză mi-e iubirea şi Cupidon — al meu Febus" *(Demoaselei)*. Afirmaţia autorului nu este dictată nicidecum de circumstanţele convenţiei poetice, majoritatea covîrşitoare a creaţiei originale, prelucrate sau traduse, înşirîndu-se de-a lungul acestui făgaş motivic. Situaţia cifrică o confirmă. În jur de 130 poezii din totalul de 210, care încheagă culegerea *Lăuta*, jumătate din *Canicula*, toate *Eroticele* şi *Cîntecele* şi aproape toate *Epigrameele* întemeiază aprecierea lui Seredyński, potrivit căreia J.A. Morsztyn este *Cîntăreţul iubirii par excellence*.

Cu excepţii mai puţin semnificative, creaţia lui J. A. Morsztyn se înscrie, prin urmare, sub zodia liricii de dragoste, avînd ca maeştri mai

[20] Vezi şi E. Kotarski, *op. cit.*, p. 103—104; E. Porębowicz, *op. cit.*, p. 58—59.
[21] Cf. Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 275.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apropiați dintre străini pe G. Marino, iar dintre conaționali pe J. Kochanowski. Dezvoltarea poeziei dedicate sentimentelor gingașe se grefează pe avîntul mai general al creației în versuri, care se înregistrează în Polonia începînd cam din epoca regelui Batory (1576—1586). Cuprinderea limbilor clasice vechi, latina, greaca și nu o dată ebraica, în educația prin școală, a poeticii și a retoricii, pe de o parte, și mecenatul artistic, pe de altă parte, au stimulat enorm pe stihuitorii de orice fel [22]. În polonă sau în alte limbi s-a scris pe întrecute, poezia „cultă" fiind secondată, de la finele secolului al XVI-lea, de cea burlesc-parodică și plebee a straturilor de mijloc și de jos. S-a ajuns astfel la o adevărată inflație poetică, la grafomanie, în epoca barocului. Se înțelege, o bună parte din mulțimea de *carmina votiva*, *gratulatoria*, *convivalia*, *amatoria*, *lugubria*, *orationes panegirycae*, lungi poeme epice, idile, epigrame ș.a. elaborate în acest răstimp lung au fost înecate de retorica declamativ-erudită, ostentativă, constituind doar climatul spiritual prielnic apariției marilor talente. Ele prezintă numai un interes documentar, explicînd generativ creșterea vîrfurilor reprezentative de felul lui Morsztyn.

Versurile lui J. A. Morsztyn — susținea Cz. Hernas — converg într-o suită de analize ale relației nimicnicie-valoare, întreprinse nu cu scopul aflării unor adevăruri abstracte, adunate într-un sistem filosofic care să-i lămurească logica interioară și asamblarea armonioasă a universului. Ca orice fenomen de viață, dragostea este constrînsă în tiparele efemerității, dar în limitele durabilității este o valoare reală [23]. Ce-i drept, poetul nu intenționează cuprinderi cosmogonice, limitîndu-și investigația la reacțiile propriului lăuntru, provocate de impulsurile unor zone reduse ale lumii exterioare. Ca modalitate de cunoaștere apelează deci la posibilitățile introspecției senzitive, ale cărei rezultate le exprimă cu ajutorul asociațiilor de idei și semnificații de multe ori surprinzătoare, în obișnuitul stil *concettuoso*. Alegîndu-și frînturi de viață pe care le transformă în alegorii prin intermediul științei utilizării metaforei, poetul nu urmărește să formuleze legături cauzale la nivelul abstracțiunii teoretice, lucru care ar fi presupus cercetarea în profunzime a complexității fenomenologice, mulțumindu-se să descopere lumea pe treapta formelor concrete, senzoriale. În consecință, și în sfera simțirilor delicate ale dragostei, Morsztyn, asemenea învățătorului său într-ale artei, G. Marino, va rămîne un poet al senzualității, dînd glas experiențelor încercate de simțuri și repercutate în trăirile subiectului liric. Indiscutabil, în poetica barocă — și în pictură este de domeniul evidenței—, senzualismul deținea locul unui important principiu de cunoaștere.

Rădăcinile multora dintre aceste idei se localizează în concepțiile filosofice dezvoltate în epoca premergătoare. Senzualitatea formelor de expresie din arta barocă, transferată și în traiul cotidian din planul conceptual hedonic, poate și trebuie pusă în legătură și cu aplecarea umaniștilor pentru aprecierea bucuriilor pămîntești. Desigur, nu poate fi vorba de o identificare perfectă nici în ordinea ideatică, necum în aceea a mij-

[22] J. Rejchman, *Opere poliglote ocazionale în literatura barocului (Okolicznościowe utwory poliglotyczne w literaturze baroku)*, în vol. *Cultura și literatura vechii Polonii. Studii. (Kultura i literatura dawnej Polski)*, Varșovia, 1968, p. 479—487, E. Kotarski, *op. cit.*, p. 102.

[23] Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 282.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

loacelor de exprimare artistică. Ca exemplificare poate sluji iarăşi tratarea motivului femeii uşoare de către Kochanowski şi Morsztyn. Diferenţele concrete, derivînd din perspective estetice deosebite, se realizează pe mai multe direcţii. Preocupat programatic să îmbrace ideea într-un veşmînt lexical rafinat prin speculative artificii formale, poetul baroc nu va putea inculca alunecării zglobii şi preţioase a versului o reflexivitate prea profundă care să-i ştirbească din sprintenceala ludică *(Lăuta, Erotice)*. Meditaţia filosofică şi jocul pot fi puse într-o relaţie mai degrabă opoziţională, noţiunile excluzîndu-se, în principiu.

Ceea ce nu înseamnă că în culegerile lui Morsztyn nu există destule cugetări şi sfaturi cu mai largă valabilitate practică despre nestatornicia norocului, a femeii şi a dragostei, despre cumînţenia senectuţii şi fericire, despre trecerea vieţii şi bucuria de a trăi toate la timpul potrivit *(Lăuta*, 22, 47, 119, 76, 196, 200 ş.a., *Cîntece*, 10, 23). Accentul se plasează însă pe concreteţe, policromie şi viaţă prezentă; pe expresia exterioară şi mai puţin pe sensurile de adîncime. Astfel se cuvine înţeleasă şi picturalitatea mai pronunţată a artei baroce. Tot aşa, Morsztyn, ca atîţia colegi de generaţie spirituală, preferă în poeziile sale acele legături fenomenologice care se bazează pe contraste, relaţia dintre obişnuit şi neaşteptat fiind condiţia *sine qua non* a realizării *puentei*. Această preferinţă provine de asemenea dintr-o importantă prescripţie poetico-filosofică, ale cărei reverberaţii se vor prelungi hotărîtor în compoziţia şi stilul operelor, în detrimentul armoniei. Mai mult, dominaţia categoriei senzoriale în forme antitetice alunecă lesne spre îngroşările licenţioase cu mare frecvenţă în epocă şi nu prea rare nici în creaţia lui Morsztyn *(Epigrame*, 1, 28). La fel se prezintă lucrurile în ceea ce priveşte originea suporturilor narative ale construcţiei sau a constituentelor de cadru. Autoritatea absolutizată în Renaştere a modelelor antice a devenit cu totul anacronică, poeţii operînd modificări dezinvolte în alegere şi structură. Morsztyn se va arăta şi el mai aproape de scriitorii latini, mai somptuoşi în descripţie şi mai intelectualizaţi în expresie, făcînd o adevărată risipă de elemente din recuzita mitologică, mai ales la început; în *Epitaf lui W. Otwinowski* ..., de pildă, în rest menţinîndu-se la o folosire economicoasă în comparaţie cu oricare poet renascentist. Structurile nearmonice şi *trouvaille*-urile formale conduc însă spre retorica facilă.

Obiectul asupra căruia se îndreaptă întreaga capacitate emoţională a subiectului liric nu este femeia în general, o entitate spiritual eterică, ci numai aceea care reţine atenţia prin însuşiri în primul rînd de ordin exterior. Care străluceşte prin atributele tinereţii şi prin nurii ei stîrneşte reacţii la nivelul simţurilor. Se impune, aşadar, în planul exemplarităţii concrete, individualizate prin nume irepetabile: Jagna, Zosia, Katarzyna, Helena, Kasia, Stella etc. Admiraţia poetului se cheltuieşte, de aceea, îndeosebi asupra elementelor de contact imediat, senzorial, care ţin de frumuseţea corporală. Primii purtători ai soliilor de dragoste sînt ochii — motiv cu cea mai mare frecvenţă. Citeodată farmecul lor este crescut şi mai mult de sprîncenele umbroase, refugiul răcoros, preferat de muze, şi de gene. Indicaţi nemijlocit sau sugeraţi prin metafore, sînt cînd fîntîni nesecate de inspiraţie poetică şi putere — ai partenerului pot fi fîntîni de lacrimi — cînd oglinzi limpezi ale sufletului sau stele ademenitoare în întunericul existenţial, cînd, în sfîrşit, foc şi sori pîrjolitori,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la căldura cărora inima poetului se preface în cenușă *(Lăuta*, 4, 35, 46, 83, 85, 181). Vioiciunea, culoarea și expresivitatea fac din ei instrumente eficiente de cucerire. În ei își găsește lăcaș, deși vremelnic, zburdalnicul Cupidon și tot de aici pornesc săgețile — priviri ucigătoare de inimi și liniște *(Lăuta*, 85; *Cîntece*, 2). Mînia ori dulceața lor sînt la felde primejdioase și atotputernice *(Cîntece*, 2). Poetul le închină versuri în tonalități imnice :

„Ochi fără milă, cumpliți și capricioși,
De sînteți galeși, de sînteți mînioși
E tot atît de rău.
Rîzînd de crimă ori de împilare,
Plini de revoltă ori de încîntare
Cu-asprime de călău,
Nu sînteți deprinși cu milostivirea,
Loviți cu spaima, loviți cu mîhnirea.
De sînteți cîndva dulci,
Dulceața voastră ucide și atunci.

Rea e lîngă voi și pacea și sfada
Și tot mai greu mi-e să dezleg șarada :
Cu-al vost'foc ce să fac?
Scînteia voast'mocni tăinuitoare,
Pîn-inima se-aprinse de dogoare.
Nici astfel nu vă-mpac.
Oare nu-i de-ajuns că avan sînt legat?
Sortit să mai fiu acum și morții dat?
Atunci mă rog și eu
Privirea-vă să străpungă pieptul meu".

Pornirii lor belice nu li se pot împotrivi nici locuitorii Olimpului, cu atît mai puțin muritorii de rînd :

„Nu-i lucru nou fecioara ce crud războinătoare
Avan strivește robul, bărbatul, la picioare.
Vestită-i vitejia femeii-n Thermodon
Și-ura de soț cumplită, în neamul amazon.
În ceruri sînt de-asemeni zeițe înarmate;
Cu-al Parcelor brici fire de viață sînt scurtate,
Bellona și cu Marte se luptă-înverșunat,
Pallas umblă cu lancea și scutul încrustat;
Asupra lui Alcide înalță Hebe cioata,
Diana-și potrivește în dragu-i arc săgeata;
Ținînd un arc în mînă, la noi Tetis se-ncruntă,
Iar maica Proserpina cu secera ne-nfruntă;
Cybele amenință cu vîrful unei coase.
Deci fiecare-n slavă ageră urmă trase,
Cu fratele sau soțul luptînd stîrni, trufașă.
Și pe pămînt se-ntîmplă ciocnire pătimașă,
Cînd Zosia cu-asprime și ochi prea luminoși,
Mă țintuiește aprig; ei cruzi și nemiloși,
Strivesc, frig, taie, îngheață, ca șișul se împlîntă,
Înfrîng, aprind pîrjolul, lovesc, te înspăimîntă".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un aliat de nădejde al ochilor e gura iubitei, cu buze de culoarea coralului cel mai adesea, ori a rubinului *(Lăuta*, 20, 35, 46, 73, 83, 85), şi dinţii ca perlele *(Lăuta*, 20, 83), a cărei prezenţă masivă şi efecte rivalizează cu ale ochilor. Chipul drag este împlinit de cosiţa de aur, adevărată capcană pentru priviri, în care florile se ofilesc fericite *(Lăuta*, 83, 85), de fruntea ca alabastrul sau ca oglinda *(Lăuta* 83, 85) şi de obrajii ca purpura *(Lăuta*, 73, 83). O atracţie şi mai mare exercită tenul, culoarea pielii; albeaţa gîtului, a feţei şi a sînului lasă în urmă alabastrul poleit de Carara, laptele, perla, zăpada imaculată, crinul proaspăt îmbobocit şi pana lebedei *(Lăuta*, 45, 46, 73, 83, 85):

„E albă şi lucie marmúra de Carrara,
Albă spuma de lapte strîns în ştiştare seara,
Albă şi moale-i pana de lebădă pierdută,
Albă e perla rară în lanţ de preţ bătută.
Albă-i zăpada nouă, de talpă neatinsă,
Albă e floarea pură din ram abia desprinsă,
Dar tot mai alb grumazul şi chipul dragei mele
Ca alabastrul, spuma, puf, perle, nea din stele".

Dacă la acestea se adaugă mersul dăruit de Junona, agerimea minţii lui Mercur, virtuţile Minervei, frumuseţea Venerei şi braţul lui Febus *(Lăuta*, 204, 205; *Erotice*, 37), portretul care se încheagă reprezintă un microunivers de tentaţii, de arme, în faţa căruia omul sau zeul, cu slăbiciunile cunoscute, sînt nevoiţi să cedeze şi să-şi poarte crucea suferinţei *(Lăuta*, 76; *Erotice*, 47). Deoarece frumuseţea nu înseamnă nicidecum întotdeauna generozitate faţă de toţi cei din jur, ci numai faţă de alesul inimii. Dar chiar atunci durata e incertă. Astfel că toate însuşirile fizice şi morale care pot face din femeie idolul divinizat se întorc împotriva partenerului neagreat. Şi Morsztyn consideră dragostea din această perspectivă: iubirea înseamnă chinuri, nu însă şi tăcere, ca în habitudinile de curte. Este motivul pentru care relaţiile dintre cei doi termeni ai cuplului sînt prezentate mai ales în latura conflictuală, autorul situîndu-se de regulă în postura admiratorului fără noroc. De aci gestica decorativă şi retorică a poeziei. Iată de ce cel liric se va socoti, cu foarte rare excepţii, cadavru, slugă, condamnat la galere, rob cetluit de farmece *(Lăuta*, 90, 169, 170; *Cîntece*, 14, 19, 25, 34, 35, 36). Motivistica suferinţelor din pricina dragostei neîmpărtăşite, reluată într-o varietate infinită de imagini, imprimă nota dominantă a volumelor de versuri, ierarhizîndu-se pe cîteva trepte de intensitate şi gravitate. Repetat de cele mai multe ori este motivul arderii, al prefacerii în scrum sau cărbune din cauza focului mistuitor aprins în piept de aleasa inimii *(Lăuta*, 23, 26, 37, 60, 62, 75, 90, 170, 174, 177; *Canicula* 5, 20; *Erotice*, 3, 6, 8, 28, 42, 43; *Cîntece*, 17):

„Simt cum mă arde para unui dor aprins
Şi-n măruntaie spuza unui pojar nestins.
Mă mistui, văd călăul, dar nu cutez deloc,
Deşi mă frige facla, să strig: săriţi, vai, foc!"

În ordinea frecvenţei urmează plînsul în hohote, leşinul şi moartea din dragoste *(Lăuta*, 74, 85, 179; *Canicula*, 29; *Erotice*, 19, 36, 43; *Cîntece*, 16, 36, 37), apoi schimbatul inimii ori al sufletelor, contractat prin priviri,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oftat, sărut *(Cîntece*, 15; *Lăuta*, 134, 146, 220; *Cîntece*, 8, 15). Fără îndoială, toate aceste secvențe tematice, ca și altele care apar mai rar, sînt preacunoscute în literatura barocă.

În asemenea împrejurări, îngerul visat capătă proprietăți mai puțin lăudabile: crud, rău, nepăsător, lacom de bani, superficial, infidel, amăgitor etc. Toate podoabele atracționase ale frumuseții devenind minerale renumite pentru lipsa de permeabilitate. Corpul e alabastru, gura — rubin, dinții — perle, inima — diamant, așadar materii dure din formația pietrei, față de care săgețile capriciosului Cupidon sînt fără putere *(Lăuta*, 20). Dar nici asemenea obstacole nu opresc sufletul înfiorat de dragoste să tînjească spre împlinirea sentimentală, sursa care emite suferințele fiind dorită cu aceeași patimă *(Lăuta*, 167, 177; *Cîntece*, 37). Fiindcă numai stingerea din viață poate sfîrși chinurile dragostei. Situația psihologică a celor doi parteneri, dublată de obișnuințele de procedură artistică, hotărăsc abundența precumpănitoare a stărilor antitetice exprimate prin simple comparații și metafore ori dezvoltate în enumerări și alegorii surprinzătoare.

Vina pentru întreg zbuciumul inimilor îndrăgostite o poartă copilul înaripat al Venerei, argumentele frumuseții feminine nefiind decît niște pretexte pentru împlinirea unor vreri manifestate în jocul nesăbuit a lui Cupidon. Răsfățatul mitologiei greco-latine este omniprezent în lirica lui Morsztyn, care-l folosește pînă la vlăguire. Își petrece o bună parte din timp într-o grădină proprie, a dragostei, în care se găsesc ierburi — speranțe, buruieni — făgăduieli, ramuri uscate — chinuri, flori — robie, fructe — pagube și adieri — oftaturi, dar hălăduiește destul și printre oameni *(Lăuta*, 9). Orb ca iubirea *(Cîntece*, 1), își pierde deseori mama pe care o confundă cu Kasia ori cu altă fată *(Lăuta*, 13, 88). Așezîndu-și casa în ochii codanelor, trimite săgeți în toate părțile *(Lăuta*, 27, 48, 89), uneori lăsînd țintitul pe seama stăpînelor delicate *(Erotice*, 37). E foarte sensibil la schimbările de temperatură, mutîndu-și mereu locul *(Erotice*, 28). Iată de ce fetele-i fură armele cînd îl află dormind, iar flăcăii îl înecă în cupa cu vin *(Lăuta*, 73, 145). Deși foarte puternic și de temut, poate aprinde și stinge focul în ochii iubitei *(Lăuta*, 45), forța lui se dovedește neputincioasă în fața inimilor de piatră; săgețile zvîrlite din arc nu pot străpunge inima de diamant a Zosiei *(Lăuta*, 20). Rolul și înfățișarea lui nu prezintă noutăți imagistice menționabile, originale rămînînd însă unele situații narative și modul de rezolvare al acestora.

În marea majoritate a cazurilor, Morsztyn cîntă dragostea pentru iubita tînără și frumoasă, locul ideal fiind natura edenică primară *(Canicula*, 11). De cîteva ori se referă la unirea prin matrimoniu, dar și atunci evenimentul este considerat ca o certificare prin forme legale a prelungirii pasiunii de care, altminteri, bărbarul nu e sigur niciodată. Soția proprie-zisă nu este prea des pomenită, prezența ei însemnînd pentru soț plictis, sfîrșitul libertății, îndatoriri casnice. Lucrurile se complică și mai mult în rău cînd intervine și uriența în căsătoria din interes. În aceeași situație se află și femeia vîrstnică, a cărei dorință de a-și prelungi nurii și plăcerile prin artificiu dincolo de marginile firești este sancționată în șarjele ironiei. Rînduielile firii trebuie respectate cu stricteță, înțelepciunea senectuții ușurînd acceptarea declinului fizic. Sînt idei cu finalități practice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care se desprind limpede în atitudinea poetului, barocă în forme literare și fond filosofic, dar cu destule continuități din Renaștere.

În arhitectura poeziilor de dragoste, ca și în a celorlalte, se disting două tipuri preferate. De cele mai multe ori materia este structurată pe principiul contrastelor de noțiuni, idei și situații epice. Perechi opoziționale precum iad-rai, moarte-viață, foc-ghiață, dulce-amar, plîns-ris, apropiere-depărtare, rob-stăpîn, chinuri-nepăsare ș.a. asezonează din abundență versurile, mărind capacitatea de impresionare, evidențiind atitudini și emoții, hiperbolizînd trăirile *(Lăuta*, 86, 90, 117; *Erotice*, 1, 13, 34; *Cîntece*, 25, 26, 29). Relațiile compuse din noțiuni contrastante sînt simple, cu numai doi termeni, sau mai dezvoltate, sugerînd idei sau situații opuse *(Lăuta*, 169, 170; *Erotice*, 34, 36). O construcție cel puțin tot atît de frecventă este cea enumerativă. Neîngrijindu-se de armonia proporționalității renascentiste, Morsztyn, ca orice poet baroc, clădește imagini izbutite și prin îngrămădirea aparent dezordonată a unor elemente din aceeași ordine noțională sau nu, amplificînd argumentația și captînd afectivitatea cititorului prin exagerări graduale *(Lăuta*, 6, 14, 22, 28, 106, 169, 170; *Erotice*, 34, 36). În foarte multe împrejurări, înșirarea directă ori metaforică de obiecte, ființe, însușiri etc. se face fără legătură cauzală imediată între ele, aceasta realizîndu-se prin mai vechiul procedeu al propoziției conclusive din final:

„Nici codrul Niepolomsk atîtea lighioane,
Urdii de iniceri bogate în cătane,
Belșug de-albini prisaca frumoasei Ucraine,
Veneția-n gondole, curteni sub baldachine,
Săgeți de mulțeri date în tolbele crîmlene,
Nici cuie-adînc înfipte în scuturi indiene,
Nici în Brabant vreodată atîtea fuse toarse,
Atîtea roți morișca ce deapănă mătase,
Nici pește scos din marea cea de la miază-noapte,
Culori în curcubee, cînd zorile sînt coapte,
Nici în Loretta sfîntă molitvele rostite,
Nici la Viena dresuri și femei gătite,
Nici portul Gdańsk corăbii cu hrișcă încărcate,
La iarmaroace-n Frankfurt — cărți vînzării date,
Nici flori cîmpul vara, de spice bogăție,
Belșug de roade toamna și orga armonie,
Spuză de stele bolta și nisipuri marea,
Fulgi deși omătul iarna, picuri de ploaie seara,
Nu poate-avea atîta. Și nici șovar pe lac,
Cît nurii Katarzynei chin și durere-mi fac".

Asemenea construcții poetice, arborescente, contrazicînd limpiditatea semantică și de expresie a Renașterii, ofereau un teren favorabil polisemiei metaforice. Într-adevăr, poetica barocă, odată cu ea și Morsztyn, a excelat în această direcție, folosind orgiastic figurile de stil. Alegorii, comparații, metafore, hiperbole, animizări, personificări ori pînă și mai pretențiosul și dificilul oximoron se întîlnesc în dozaje funcționale inegale în fiecare poezie, îndeplinind somptuozități retorice de decor și subtile intenții de idei. Bogăția tropilor corespunde marii varietăți versificative.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Continuînd versul silabic, Morsztyn îi diversifică formele, optînd cu predilecţie pentru cele de 8, 11 şi 13 silabe; la fel ritmica şi rimele. Sistemele strofice sînt şi ele dintre cele mai diferite: sonet, canzona; modele franceze: chanson, rondeau, ballada; clasice şi italiene; odă, idilă, scrisoare, epigramă, dialog, madrigal şi, în fine, forme întemeiate pe jocuri de cuvinte şi rime: acrostihuri, versuri neterminate, incidentale etc. [24].

Apreciată în perspectiva creaţiei de ansamblu, lirica de dragoste impune adevărata treaptă valorică a poeziei morsztyniene. Elegante în expresia lingvistică, versurile surprind plăcut nu atît prin profunditatea un pic mimată a vibraţiilor pasionale sau prin originalitatea ideilor, cît printr-o cursivitate delicată, incantatorie, cu aparenţe şi finalităţi lucide. În forma complimentului rafinat, oferit cu graţie şi zîmbet de obicei unei conlocutoare atrăgătoare, a monologului erudit, debitat de subiectul liric, a glumei uşoare, a ... poeziile lui J. A. Morsztyn, prin imagistica fastuos intelectualizată, prin ineditul asociaţiilor noţionale ori inventivitatea şi diversitatea formelor, se situează pe locul de sus în poezia barocului de curte, reprezentînd un moment distinct în dezvoltarea literaturii polone.

[24] Cf. E. Porębowicz, *op. cit.*, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

Motto: *„... Je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle." Rimbaud*, **L'Impossible**. *Poèmes en prose.*

LES ORIENTALES DE VICTOR HUGO, O GEOGRAFIE IMAGINARĂ ŞI UN PROGRAM DEPĂŞIT

Am numit geografie imaginară spaţiul descris de Victor Hugo în *Les Orientales* fiindcă îl datorăm în întregime dispoziţiei imaginative a poetului. Ceea ce nu înseamnă că în paginile lor despre Orient alţi scriitori ai secolului al XIX-lea n-au făcut uz de această însuşire. Poate chiar exagerat, ca Lamartine în *La Chute d'un ange*. Dar spre deosebire de Hugo, Lamartine şi Gautier, Nerval şi Mérimée au călătorit în Orient. Din contactul direct cu Orientul a apărut *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, desfăşurare panoramică de perspective, deloc străină de gestul hotărît al unei întregi generaţii care i-a urmat lui Chateaubriand, de a nu mai rămîne departe de ritmurile universului. De a nu se mai limita la teritoriul restrîns al vechiului continent. Sau, cum scrie Lamartine în *Souvenire d'Orient*, să obţină „impresii personale" din confruntarea cu acest „vast teatru" de evenimente religioase şi politice. Şi nu numai atît, pentru că Orientul se dezvăluie rezervor de experienţe multiple. Chateaubriand împinge nevoia de o cît mai largă cuprindere pînă acolo încît îşi amplifică prima ediţie a „itinerarului" cu texte străine, „memorii" despre Sparta şi Atena, despre Ierusalim, Cartagina, Tunis şi un itinerar latin de la Bordeaux la Ierusalim. Lamartine îşi încarcă pagina jurnalului de călătorie, încît însemnările sale nemijlocite se contopesc în cele patru volume de *Souvenirs, Notes et Impressions d'un Voyageur pendant un Voyage en Orient* cu informaţii şi episoade, conforme preocupărilor sale, dar care nu-i aparţin. Putem urmări cum se manifestă această sete de cît mai vastă cunoaştere în felul în care se completează unul pe altul Mérimée, în corespondenţă, şi Charles Lenormant în *Beaux-Arts et Voyages*. După cum, un text publicat de Ampère, *Un Cours dans l'Asie-Mineure*, pune în valoare ceea ce trecuse neobservat în însemnările lui Mérimée, pe acelaşi drum dintre Efes şi Malta. Gravitatea învăţămintelor unei asemenea experienţe apare clar în jurnalul lui Flaubert, din perioada primei călătorii în Orient, împreună cu Maxime Du Camp. Şi poate mult mai semnificativă — implicaţia personalităţii creatoare. Pentru că Du Camp se axează mai puţin pe „amintiri din călătorie", cum îşi subintitulează volumul *Orient et Italie* (cu excepţia fragmentului *La Mosquée turque)*, şi mai mult pe „amintiri" despre unele cărţi ca *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie en 1820—1828* de Champollion ori *La Vie dans les steppes Kirghizes* de Bronislaz Zaleski, limitîndu-se la prezentarea lor completă dar lipsită de personalitate. În timp ce Flaubert transformă provizo-

Rev. lst. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 219—229, Bucureşti, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ratul de atelier al însemnărilor de jurnal într-o etapă a încercării de descifrare a complicatei mașinării care este opera de artă.

Ca eroul din *Aurélia*, scriitorii francezi din prima jumătate a secolului trecut se îndreaptă spre Orient cu o curiozitate „mistică", am putea spune, parafrazînd pe Jean-Bertrand Barrère, autorul cărții *La Fantaisie de Victor Hugo*. Curiozitate căreia evenimentele din Grecia îi adaugă o nuanță particulară de „patriotism internațional". Autorul mai sus citat precizînd că aceasta este epoca în care poeții ajung să înțeleagă ce înseamnă a se angaja în luptă prin poezie, cînd lupta nu devine, ca în cazul lui Byron, însăși rațiunea existenței lor.

Cu *Les Orientales*, Victor Hugo se situează pe o poziție care îi conferă unicitate în ansamblul literaturii franceze a furtunosului început de secol. Orientul este pretext în acest volum conceput ca demonstrație de virtuozitate poetică. Poate chiar o cochetărie : „Toți erau eleniști în vremea lui Ludovic al XIV-lea ; astăzi sîntem orientaliști", observă Victor Hugo în prefața volumului *Les Orientales* din ianuarie 1829. Cu siguranță însă că abordarea Orientului este prielnic mijloc de a-și pune la încercare fantezia : „Streang, cătușe, căluș — arta n-are nimic de-a face cu ele. Ia-ți zborul, va spune, dîndu-ți drumul în necuprinsa grădină a poeziei în care nu există fruct oprit".

Cu fantezia, Victor Hugo reușește a decanta esențele lumii necunoscute. Este știut că în afara Spaniei, văzute în copilărie, el n-a călcat pe pămîntul nici unei alte țări din șirul de nume cu fastuoase rezonanțe, aflat în aceeași prefață. Le preferă totuși altor meleaguri cunoscute, pentru că așa cum pune laolaltă lumea ebraică, turcă, greacă, persană, arabă, spaniolă și le compară cu Evul mediu, „altă mare de poezie", marea fiind luată aici în accepția leagănului primordial al vieții, el își închipuie o uriașă vatră spirituală din care poezia iradiază victorioasă.

De trei ori, pe parcursul volumului, Hugo pune *Les Orientales* pe seama fanteziei : în prefață, cînd recunoaște că ideea de a le scrie i-a fost sugerată de un apus de soare. În *Enthousiasme*, cînd își deplînge ca poet condiția de ființă neajutorată, copleșită de gînduri, țintuită pe loc de ele. Și, în sfîrșit, în poezia *Novembre*, cînd trece „soarele Orientului" în categoria „visului frumos dar nerealizat". Este poezia care trage cortina peste spectacolul Orientului, prin locul pe care i l-a realizat Hugo în volum. Imagini, personaje, decoruri, apar și dispar într-o acumulare evocatoare de imagini, aparițiile lor fugară dînd satisfacția reîntîlnirii, ca într-un act final, cu actorii care respectă ierarhia intrării lor în scenă.

Aria de întindere a geografiei imaginare a lui Victor Hugo poate fi stabilită prin mijlocirea versurilor. Nu înainte de a semnala că încă din 1824, cu poezia *La Fée et la Péri*, din volumul *Ballades*, interesul pentru Orient începe să se infiltreze în sufletul poetului. El opune, după tipicul procedeu romantic, semnalat chiar prin titlu, imaginile exuberante ale Orientului, caracterizate prin risipa de fast, lumină solară și culori tari, tablourilor care surprind în alb și negru peisaje sumbre, cețurile și zăpezile Occidentului, pădurile, apele, castelele feudale, bisericile gotice.

De la catacombele primilor creștini pînă la zidul chinezesc, — munte de piatră ridicat de oameni pentru apărarea unei vechi civilizații, — descrierea Asiei așa cum o face exploziv „spiridușul" oriental, anunță schema compozițională, tipic hugoliană. Oameni și peisaje sînt caracterizate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rapid prin cîte un singur atribut esențial, sugerînd mișcarea, culoarea, sunetul, gustul. Și tot printr-un atribut esențial, dîndu-se dimensiune și contur orașelor cu rezonanțe de milenii, impunîndu-li-se ritm, ascultîndu-li-se respirația, într-o gîndită și compusă consecuție.

Tendința de a cuprinde spații cît mai vaste și cît mai diverse este frecvent întîlnită în *Les Orientales*. „Auriu de spice", Egiptul „rîde" între deșert și mare, ambele disputîndu-și-l avid. „Nimic nu stă aici pe loc", scrie Hugo, gîndindu-se cum rîurește deșertul de mișcarea uscată și fierbinte a nisipurilor răscolite de furtună. Cetate năruită, Babelul „care naște monștri" înlănțuie globul cu „spirala infinită", menținînd o spaimă surdă peste lume. Mînia divină nu șovăie să spintece cu săbii de foc Sodoma și Gomora, născute din „împerecheri hidoase". Astfel, *Le Feu du ciel* desfășoară cu o amplă frescă Egiptul, Caldeea și Palestina, dintre legenda biblică și antichitate. În schimb, Grecia este surprinsă într-un moment de răscruce. În fața tumultului de sentimente care măsoară curajul decis al omului în lupta pentru libertate, peisajul frescă dintr-o poezie ca aceea citată mai sus dispare. Înaintînd în mare, orașul Navarin, împresurat de valuri, este evocat în versuri în stare să creeze atmosfera apăsătoare, premergătoare marilor încleștări dintre oameni: „Les voilà toutes deux : — la mer en est chargée, / Prête à noyer leurs feux, prête à boire leur sang. / Chacune par son dieu semble au combat rangée".

Grecia, din spațiul cuprins în geografia sa imaginară de Victor Hugo, este țara lui „Byron și a lui Homer". Versurile sînt inepuizabilă invitație la a medita această istorie, distinct fixată între cele două personaje intrate în mitologie, cu proporții statuare. Și dacă Panteonul și Propileele sînt însemnele trecutului, solemn imprimat în marmore mutilate, Grecia contemporană poeziilor din *Les Orientales* este concepută ca simbol al tumultuoasei avîntări în lupta pentru libertate. Nimic mai convingător, mai poetic convingător pentru ideea de provocare a umanității întregi la un dialog pe tema istoriei vii, ca marea din poezia *Canaris*. Pe mare, Grecia își trimite mesajul spre omenire, torța vie a eroului său, Canaris. Și tot pe mare se îndreaptă spre ea corăbiile trufașe ale marilor cetăți, ca semn al acceptării de a lua parte la luptă.

În contrast evident cu frenezia torturantă a Greciei, arzînd în flacăra aspirațiilor de libertate, abandonul relaxat al Stambulului, din *Les Têtes du Sérail*, opulența, indiferența, placiditatea orașului conștient de puterea sa absolută peste lume, apare și mai flagrant apăsătoare: „La riante Stamboul, le front d'ombres voilé, / Semblait, couchée au bord du golfe qui l'inonde, / Entre les feux du ciel et les reflets de l'onde, / Dormir dans un globe étoilé." Orașul dormind într-un glob înstelat, iată simbolul marelui imperiu care se socotește forță invincibilă. Și Hugo concentrează în două imagini deosebirea dintre două țări: Turcia — univers închis, glob strălucitor dar sufocant: Grecia — deschidere spre lume.

Cu fiecare titlu din volumul *Les Orientales*, granițele vetrei de poezie se lărgesc. *Lazzara*, în aceeași confruntare dintre două lumi, opunînd melancoliei și cinismului inconștient pe care îl dă puterea și bogăția pașei mîndria ucigătoare a unei tinere klefte, deschide perspectiva spre Negroponte, spre rumorile lui surde și nebănuite. Ca printr-o lentilă măritoare apare în *Le Ravin* firmamentul împurpurat de sînge dintre Caucaz și Cedar. Uluitoarea goană din *Mazeppa* cuprinde stepa Ucrainei, nu de la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înălțimea norilor, așa cum în *Le Feu du ciel* sudul fierbinte era dominat de sus de puterea divină răzbunătoare. În schimb, totul apare într-o demențială rotire ochilor măriți de groază ai călărețului legat de cal, cu capul în jos. Mînia „bătrînului Danubiu", din *Le Danube en colère*, mînia fluviului trezit de bubuitul tunurilor dintre Belgrad și Semlin aduce, simbolic, în geografia imaginară a lui Hugo, spațiul balcanic, drept loc de incidență între Occident și Orient, după ce, „ca un șarpe lunecos", traversează continentul Europei ca și cum „l-ar devora", știindu-l teatru al marilor confruntări dintre orașe surori.

Cu *Adieux de l'hotesse arabe*, Hugo se întoarce în Arabia, închizînd cercul vastului orizont poetic pe care și l-a propus în prefața din 1829 a-l descoperi : „Adieu donc ! — Va tout droit. Garde-toi du soleil/Qui dore nos fronts bruns, mais brûle un teint vermeil ; / De l'Arabie infranchissable."

Pentru ca unitatea acestui orizont să se realizeze pe deplin și să capete trăinicie, Hugo introduce spațiul spaniol. Pentru că Spania, scria el, în *Prefață*, „este și ea Orient ; Spania este pe jumătate africană ; Africa este pe jumătate asiatică". Dacă *Romance mauresque* este compusă dintr-un dialog între un cavaler creștin și un maur, gata oricînd să-și încrucișeze săbiile, dacă în *Les Bluets*, sub forma de badinaj spiritual, este lăsată să planeze nesiguranța asupra originii luptătorului iubit de o tînără spaniolă, versurile din *Grenade* descriu pămîntul dăruit cu palmieri, portocali, dar și cu lacuri înghețate și creste ninse ; orașe cu palate gotice și mănăstiri catolice, cetăți maure, cu moschei și minarete, drumuri părăsite străbătute de apeducte romane.

Ideea cuprinsă în *Prefața* din ianuarie 1829 privind originea orientală a Spaniei este transpusă în limbaj poetic în versurile finale : „L'Arabie est son aïeule / Les Maures, pour elle seule / Aventuriers hasardeux, / Joueraient l'Asie et l'Afrique,".

Se împlinește astfel, după convingerea lui Hugo, prin legături subterane, nebănuite, unitatea poetică a universului terestru.

Ne punem întrebarea, dacă n-am fi fost în posesia amănuntelor din biografie, care să ne dea certitudinea că Victor Hugo n-a fost niciodată în Orient, dacă n-ar fi existat nici declarațiile sale în această direcție — am fi bănuit adevărul numai din lectura acestui volum de poezie ? Răspunsul nu este greu de dat. El este afirmativ. Tot ce ține de Orient — costumație, decor, arhitectura naturii și arhitectura datorată omului, culoare, sunet — totul este exterior. Victor Hugo, care stăpînește alchimia cuvîntului și poate obține miracole cu ea, nu poate săvîrși întotdeauna aici acea tainică și profundă comuniune cu cititorul, de care orice poezie are nevoie.

Din capul locului trebuie să spunem că natura, specifică Orientului, lipsește. Citind *Les Orientales* nu descoperim acele amănunte capabile să le excludă de pe un meridian ca să le facă familiare pe altul.

De asemenea arhitectura și, în general, tot ce se datorește dibăciei și măiestriei omului, este mai curînd decor confecționat. Motiv ce l-a determinat pe Sainte-Beuve să îi acuze caracterul „exterior" al picturii elementelor arhitecturale specifice locului : chioșcuri, seraiuri, minarete, arabescuri, sfinxul, obeliscul etc., particularitatea derivînd din cîte un calificativ ce ține de culoare ori dimensiune. Sfinxul e de granit roz, un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zeu — din marmoră verde, palatele aurite, minaretele albe, obeliscul cenușiu, caftanul roșu, turbanul de mătase verde, sicomorii deși, smochinii verzi.

Mai încărcată de semnificații și convingătoare totodată este calea imaginată de poet a fi pavată cu frunțile lustruite ale regilor Europei, prosternați în fața sultanului, exprimare poetică a unei stări de fapte: „Les rois des nations, vers ta face tournés, / Pavent, silencieux, de leurs fronts prosternés / Le chamin qui méne à son trône."

În *Histoire du romantisme*, Gautier scrie ca despre un triumf al culorii în *Les Orientales*. În schimb Musset, cu toată admirația pentru Hugo, i-a persiflat în *Namouna* culorile stridente din *Les Orientales*, iar în *Mardoche* îi persiflează efectul apusului de soare, acel ferment al întregului volum, recunoscut ca atare de Hugo în prefața din 1829.

Orientat în pictură, așa cum reiese din corespondență, unde în mod frecvent face asociații între poezie și cîțiva pictori ca Delacroix, Devéria, Poussin, Téniers, Callot, Hugo își face din acumulările de culori și dimensiuni un limbaj propriu. Proprie este și alăturarea de nume proprii, efectul sonic amintind de racinianul vers „La fille de Minos et de Pasihae": „Voila tous nos héros! Costas le palicare; / Christo, du mont Olympe; Hellas, des mers d'Icarre; / Kitzos, qu'aimait Byron, le poète immortel;"

Aceeași înșiruire de nume, de data asta otomane, nume de războinici și stăpîni, apare în *Le cri de Mufti*, nume de orașe în *La Sultane favorite*. În *Grenade*, toată fervoarea cuprinsă în denumirea orașelor-cetăți din Spania reușește să creeze un orizont fantastic, de o semnificativă plasticitate.

Ceea ce putem numi în poeziile amintite pînă acum muzica irezistibilă a culorii adunată în numele proprii, vedem cum se transferă în numele de obiecte. Este fabuloasă spulberarea în cele patru vînturi a unei flote, cuprinsă într-un ucigător vîrtej, descris în *Navarin:* „Si la lame roulait turbans, sabres courbés, / Voiles, tantes, croissants des mâtes rompus tombés, / Vestiges de flotte et d'armée. / Pelisse de visirs, sayons de matelots, / Rebuts stigmatisés de la flamme et des flots, / Blancs d'écume et noirs de fumés".

Toată această acumulare realizează întru totul decorul necesar marilor gesturi, specifice poetului-orator, așa cum s-a impus Hugo. El pune întrebări: „— La voyez-vous passer, la nuée au flame noire? sau: — Où sont, enfants du Caire", la care nu așteaptă alt răspuns afară de al său, impetuosului poet nepotrivindu-i-se decît monologul. El întrerupe firul acțiunii ori descrierea pentru a-și introduce reflecțiile: „Ah! villes de l'infer, folles dans leur désir!" sau: „Voilà l'infortuné, gisant, nu, misérable".

Hugo îndeamnă patetic, se răzvrătește furtunos ca un orator căruia îi face plăcere să se audă rostind fraze armonioase, pretențios căutate, ceea ce l-a îndemnat pe Remy de Gourmont, cînd a scris despre poet, să-l citeze pe Verlaine cu memorabilul său îndemn din *L'Art poétique:* „prends l'éloquence et tords-lui son cou".

Totuși Valéry, în *Orientum versus*, enumeră ca o caracteristică a tuturor celor care se ocupă de Orient imposibilitatea de a face abstracție de numele sonore și imaginile strălucitoare, al căror insolit este prea puternic pentru a nu imprima evocării nota sa spectaculoasă. El propune

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

termenul „L'Orient de l'esprit" pentru modul caracteristic al limbajului ales pentru descrierea Orientului.

Ceea ce vine în sprijinul presupunerii că *Les Orientales* reprezintă o geografie imaginară este diferența sensibilă dintre peisajul oriental, propriu-zis, care, în ciuda excesului de amănunte, nu se articulează pe planurile mari ale poeziei hugoliene, și natură, fără restricțiuni de cadru. Eliberată de prejudecata culorii locale, natura — în cazul acesta — se revarsă în *Les Orientales* cu o robustă suculență. Imaginea nu mai apare uzată prin aplicarea unor particularități, insistent căutate ca norme ordonatoare. Simțindu-se în largul său, poetul intră în intimitatea firii. El este atent cum respiră atmosfera. În poezia *Les Djinns* urmărim cum, sub surda amenințare a apropierii unor forțe supranaturale, respirația calmă a nopții, dintr-o fragilă tremurare de sunete, aeriene, se transformă în hohot, amplificat de ecouri, se rostogolește apăsător ca vocile sepulcrale, se înăbușă ca într-un țipăt smuls din infern, ca apoi, dezlegat de vrajă, după trecerea Djiniilor, hohotul să se transforme în plîns liniștit, în suspin și iarăși în respirația domoală a firii: „Ce bruit vague / Qui s'endort, / C'est la vague / Sur le bord; / C'est la plainte / Presque éteinte / D'une sainte / Pour un mort. // On doute / La nuit ... / J'éconte: / Tout passe; L'espace / Efface / Le bruit."

„Este una din numeroasele sale încercări pe care le-a făcut ca să ajungă stăpîn al universului apelînd la puterea de exprimare a cuvîntului", scrie Valéry în *Variété*, referindu-se la acest freamăt teluric din poezia citată. În *Mazeppa* Hugo face să vibreze pămîntul sub galopul calului înnebunit în același timp de explozia de strigăte satisfăcute ale călăilor, dar și de povara pe care i-au legat-o, cu funii ca șerpii, dureros încolăciți pe trup.

Poetul lasă să se învălmășească flăcările într-o uriașă combustie. Focul îl obsedează. El descrie focul în jurul căruia dansează războinicii, palele lui încinse plecîndu-se sau ridicîndu-se odată cu mișcarea trupurilor cuprinse de frenezia dansului. Descrie, în *Feu du Ciel*, ploaia de foc din cerul spintecat și însîngerat ca o genune și în *Canaris*, incendiul corăbiilor pe mare. Și într-un caz, și în altul, îi place să spună cum se întinde „focul suveran". Pe uscat, este „ca un cal scăpat din frîu". El se năpustește spre brațele de bronz ale idolilor, spre casele ale căror ziduri linse de flăcări „strălucesc ca solzii de șopîrlă", apoi „se topesc ca de ceară", spre coloanele ce se răsucesc parcă ar fi torțe. Pe mare, flacăra fumegă, smulsă de pe catarg, purtată de „vînt în spirale arzînd", zvîrlită pe punte, întinsă lent de la pupă la pravă și apoi transformîndu-se în fremătătoare cercuri de foc ce se lărgesc pe valuri.

Prin foc, Hugo înțelege și soarele. Soarele, nu luna — contrar tendinței romantice — este elementul care îi caracterizează fantezia. Anul 1829 se caracterizează printr-o frenezie a soarelui, după cum anul 1850 se caracterizează printr-o frenezie a primăverii. Întreaga culegere *Les Orientales* se află sub semnul soarelui. Dealtfel, mai putem afirma că *Les Orientales* se află în egală măsură sub semnul marilor cataclisme, a marilor distrugeri *(Le Feu du ciel, Canaris, Mazeppa)*, sub semnul unei necontenite mișcări și prin opoziție, sub semnul unei line răsfrîngeri în undele apelor: „Le dôme obscur des nuits, semé d'astres sans nombre, / Se mirait dans la mer resplendissante et sombre;" citim în *Les Têtes du*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sérail. În poezia *L'Enfant,* insula Chios își prelungește pe suprafața mișcătoare a mării umbrele palatelor, ale copacilor, ale tinerelor fete prinse în horă pe țărm. În *Lazzara,* Dunărea este aceea care vrea să scape din captivitate, să smulgă din țărînă cele două orașe înfrățite, Semlin și Belgrad, ca să se privească visător în apele ei.

Dar ceea ce face ca *Les Orientales* să capete densitate de unicat în poezia hugoliană este inventivitatea împerecherii cuvintelor, în stare să exprime dinamica universului. Nisipul, marea, sînt descrise în mișcare de val, de rostogolire, de apropiere și îndepărtare neîntreruptă: „Du sable! puis du sable! / Le désert! noir chaos / Toujours inépuisable / En monstres, en fléaux!! / Ici rien ne s'arrête. / Ces monts à jaune crête, / Quand souffle la tempête, / Roulent comme des flots!"

Față de întinderea uscată a deșertului, mișcat prin spulberarea nisipurilor, marea e surprinsă în desfacerea perpetuă de valuri dinspre larg înspre țărm și îndărăt, arcuindu-se, urmărindu-se, despărțindu-se, suprapunîndu-se: „La mer! partout la mer! des flots, des flots encor. / L'oiseau fatigue en vain son inégal essor / Ici les flots, là-bas les ondes; / Toujours des flots sans fin par des flots repoussés; / L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés / Rouler sous les vagues profondes."

Oamenilor și animalelor li se descoperă prin semnificația adîncă a relațiilor dintre cuvinte, plasticitatea gesturilor, a mișcărilor. În *Mazeppa,* capacitatea evocatoare a poetului reușește să împlinească materialitatea mișcării, în trei ipostaze. Mazeppa și calul, purtați ca de un curent năvalnic peste priveliști, antrenîndu-le într-un vîrtej fantastic. Apoi, mișcarea lentă a norilor pe cer cînd se lasă noaptea. Și, în sfîrșit, căderea bruscă a păsărilor de pradă, din înaltul cerului, cînd simt hoitul, mișcarea lor repetînd în aer, pe dimensiuni vaste, mișcarea pe care o face brațul omului lovit, cînd cade de-a lungul trupului exprimînd o covîrșitoare desnădejde.

Dar toate acestea nu vor să demonstreze că Hugo ar copia numai ce vede. E adevărat că geografia strict diversificată prin amănuntul aflat pe căi lăturalnice rămîne exterioară. El nu a reușit pe deplin în poezia Orientului ceea ce afirmase în *Prefața* din 1824 la volumul *Odes et Ballades* ca un fapt de mult recunoscut, și anume că „orice literatură mai mult sau mai puțin profundă capătă amprenta cerului, a obiceiurilor și a istoriei poporului pe care îl exprimă". În schimb, el face să circule irepresibil bogată, viața pămîntului și a firmamentului. Cu aerul, apa, focul, pămîntul ajunge să realizeze mai mult decît o geografie. Realizează un cadru sufletesc și afirmă un raport, acordul omului cu firea, în ciuda impresiei că omul ar ieși strivit din această inegală înfruntare. Canaris, însuflețit de o idee, își lasă trupul să ardă demonstrativ pe catargul corăbiei, ca o coloană de foc, și contopindu-se cu firea, va crește pînă în cer, ca metaforă a libertății: „Mais le bon Canaris, dont un ardent sillon / Suit la barque hardie, / Sur les vaisseaux qu'il prend, comme son pavillon / Arbore l'incendie!".

Vatra de poezie, circumscrisă inițial într-un spațiu anume, se extinde astfel victorios, ceea ce nu denaturează pe Hugo. Aspirația lui de a anula granițele a reieșit clar încă din prefața de mai multe ori citată. Integrînd Spania Europei și Africii, integrînd apoi Africa Asiei, Hugo nu face decît

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să atragă atenția cum comunică firea, cum se leagă totul pe dinăuntru, prin taina unor curbe vitale, menite să desfidă orice gînd izolator.

Un alt argument în sprijinul ideei de geografie imaginară îl oferă însăși prezența omului în *Les Orientales*. Și în acest caz ne aflăm în fața acelecași flagrante deosebiri, semnalate și cu prilejul descoperirii naturii. Așa cum Hugo ascultă în cele patru elemente constitutive ale materiei inima lumii, scăpîndu-i în schimb ceea ce este adînc firesc în ritmul lumii orientale, tot așa — pe lîngă sufletul omului etern, întrebător deschis către viață, pașalele, baiaderele, sultanele, în decorul specific și costumația de rigoare, rămîn simple siluete, nedefinite nici anatomic, nici spiritual. Victor Hugo n-a conceput silueta de neuitat a omului care să se poată integra naturii unui loc anume, ca să devină o emblemă a lui. În schimb, surprinde stări sufletești. Dar prin ele nu se cristalizează firea arabului, a turcului, a caucazianului în mod special, fiindcă de fapt prin ele se captează tensiunea trăirii care nu pretinde raportări la o epocă ori la un meridian. *La sultane favorite* surprinde gelozia ca sentiment acut devastator. *Lazzara*, în schimb, măsoară dimensiunea adîncă a sentimentului înfringerii bărbatului atotputernic dar bătrîn, contrariat de rezistența umilă a unei tinere fete. În timp ce *L'Enfant* devine simbolul răzbunării concepute în absolut de un suflet neprihănit : „Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois, / Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois, / Plus éclatant que les cymbales? / Que veux-tu? fleur, beau fruit, ou l'oisseau merveilleux? / „Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus / Je veux de la poudre et des balles".

Complicatul sentiment al victoriei celor înfrînți atinge sublimul în *Canaris*. În *Mazeppa* această emoție se strînge într-un vers : „Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice."

Sentimentul însingurării omului atotputernic îl trăiește și marele pașa din Stambul *(La douleur du pacha)* și califul, al cărui imperiu se întinde între „Marea Roșie și Fluviul Galben" *(Le poète et le calif)* și Napoleon. Evocare de momente cruciale, într-un crescendo triumfal, poezia *Lui* este mărturia unei existențe pasionante, al cărui erou rămîne chinuitor de singur și cînd îl înalță viața, și cînd îl îngenunche : „Qu'il est grand à cette heure où, prêt à voir Dieu même./ Son oeil qui s'éteint roule une larme suprême!". Napoleon, așa cum înaintează din victorie în victorie, parcurge în fruntea armatelor itinerarul poetic gîndit de Hugo, simbolizînd astfel a doua lui supunere : cu armele, după ce a fost cucerit spiritual, de fantezia marelui poet.

Gérard de Nerval a încercat și el să lărgească hotarele geografiei obișnuite. Cartea sa *Voyage en Orient* a fost concepută și ca în vederea unui scop unic. Dar în cazul acesta nu mai este vorba de aria de cuprindere a unei vetre de poezie, ca la Victor Hugo, ci de o disperată explorare, o căutare dusă pînă la limită, pentru a descoperi drumul spre fericire și eliberarea de o boală necruțătoare.

În titlul prezentării de față am numit *Les Orientales* nu numai o „geografie imaginară", ci și un „program depășit". Precizarea se impune dacă ținem seama de poziția lui Hugo din *Prefața* din ianuarie 1829, la ediția întîia, și din *Prefața* din februarie, același an, a ediției a șaptea. Teoretic, poetul are mereu în vedere apărarea și ilustrarea fanteziei. Și totuși, în esență, *Les Orientales* este un incontestabil îndemn la parti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciparea Europei întregi la lupta de eliberare a popoarelor mici și, în mod deosebit la lupta de eliberare a Greciei.

Revendicările din 1826, din *Prefața* la volumul *Odes et Ballades*, sînt timide față de vehemența din *Prefața* la volumul *Les Orientales*. Din 1822 pînă în 1828, cu fiecare nouă prefață scrisă pentru *Odes et Ballades*, poetul are de apărat ideea că romantismul și clasicismul aparțin în egală măsură literaturii. Încercarea lui Hugo este temerară pentru vremea cînd erau acceptate doar convențiile „micii poezii" și virgilianismul lui Delille. Dar el mai lansează și ideea supremației geniului și face afirmația că „în literatură, ca pretutindeni, nu există decît bine și rău, frumos și diform, adevăr și minciună", afirmație pe care o va susține și în *Prefața* la volumul *Les Orientales*. Aici, de la prima frază, Hugo declară că se numără printre acei care nu recunosc criticii dreptul de a frîna fantezia creatoare a poetului. O operă este „bună sau rea", scrie el, reluînd ideea din *Prefața* din 1826, completînd-o cu precizarea : „iată întregul domeniu al criticii". Înaintea altor critici și esteticieni, Hugo face această remarcă, încă din 1829. În termeni asemănători se vor exprima și Théophile Gautier, ca și De Sanctis și Croce. Pentru toți, sîmburele problemei constituind caracterul „viu" ori „mort" al unei opere, pentru ca să poată intra, ori nu, în domeniul artei. „În poezie nu există subiecte bune sau rele — continuă Hugo — ci numai poeți buni sau poeți răi". Afirmațiile răspund nevoii sale de împlinire pe plan artistic dar sînt în măsură să satisfacă pe creatorii tuturor timpurilor. Același lucru se poate spune și despre convingerea că „orice subiect este demn a deveni poezie". Este suficient însă un amănunt pentru a înțelege la ce anume ambiționa Hugo, în 1829 : „Nu ne interesează motivul care v-a îndemnat să alegeți un subiect trist ori vesel, îngrozitor ori plin de farmec, strălucitor ori sumbru, neobișnuit ori simplu, oricare ar fi el. Să cercetăm cum ați procedat cînd ați scris, nu despre ce ați scris, și de ce".

Léopold Mabilleau, într-o carte despre Victor Hugo, publicată în 1893, observă voita detașare a poetului de fondul poeziei sale, în *Les Orientales*. „Nimeni — scrie criticul — atît în Franța, cît și în întreaga Europă, nu ignoră faptul că în 1829 toți ochii erau îndreptați spre Asia Mică și spre Grecia". S-ar putea bănui, raportîndu-ne la autorul mai sus citat, că Hugo nu s-ar fi menținut cu atîta hotărîre pe poziția sa, dacă nu ar fi avut cunoștință de tot ce s-a scris în epocă, în materie de poezie franceză, cu privire la lupta de eliberare a Greciei. Ne referim la volumele *Les Messéniennes* de Cazimir Delavigne, *Chants hellènes* de Alexandre Guiraud, *Ressurection des Grecs* de Gasțard de Pons, *Enfant de Canaris* de Mme Tastu, adică poezia filo-elenică dinainte de Hugo, din care el s-a inspirat fără îndoială, dar căreia lipsindu-i sublimul artistic, nu i se poate atribui decît dreptul de a se socoti un document, un manual de istorie versificată.

Prin urmare, unica libertate pe care Hugo o recunoaște criticii este de a se preocupa *cum* scrie un poet, nu *de ce* și *ce* scrie. Cînd amintește de „fructul oprit" necunoscut în „grădina poeziei", el este convins că „spațiul și timpul aparțin numai poetului". Mai mult decît în *Prefața* la *Cromwell*, ne aflăm aici în fața unei evidente luări de poziție în favoarea imaginației și a drepturilor sale nelimitate. „Poetul este liber", continuă Hugo, el nu cunoaște „granițe" în domeniul artei ; „o geografie precisă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a lumii intelectuale" îi este străină, după cum, n-a văzut vreodată „un ghid al artei, cu hotare ale posibilului și ale imposibilului, însemnate cu roșu și albastru".

Cu aceeași îndîrjire împotriva deformărilor criticilor îl găsim reacționînd și în *Prefața* din februarie 1829. „Regret — își continuă Hugo ideea în calitate de apărător al volumului său de poezie — că domnii critici, unii chiar de bună credință, și-au făcut o idee greșită despre autorul acestei cărți, l-au construit *apriori*, ca pe o abstracțiune, în așa fel încît poetul, persoană fantezistă și capricioasă, dar în același timp și persoană cu convingeri și om de încredere, s-a transformat sub pana lor într-o persoană strict rațională, de o formulă stranie, fluturînd într-o mînă sistemul personal de a concepe o carte, iar în alta — tactica de a o apăra".

După evidenta execuție a criticii limitative, Hugo alcătuiește, cu o seamă de argumente, motivarea apropierii sale de Orient. Poezia istoriei și sublimul luptei pentru eliberare apare neglijată în *Prefață*. E drept că în final el amintește de „memorabilul război din Grecia care a făcut să se întoarcă spre acea parte a lumii toți ochii omenirii", și presupune schimbări mari în Orient datorită unor personalități ca Ali-Pașa, pus alături de Napoleon.

Să urmărim însă motivele „rimării" Orientului cu restul omenirii, cum spune Hugo, așa cum sînt enumerate în *Prefața* din ianuarie 1829.

Cel dintîi ar fi hazardul : întîmplarea ca într-o seară de vară poetul să fi fost surprins de un apus de soare, acel „Phoebus le blond" care apare sub ironica pană a lui Alfred de Musset, cînd scrie despre Hugo, în *Mardoche*. Hugo formulează explicația sub forma unui răspuns dat cîtorva întrebări care se succed într-un ritm alert. Întrebări puse cu orgoliu de poetul intolerant față de canoanele criticii : cui folosesc *Les Orientales*? ce a putut stimula plimbarea prin Orient, în paginile unui întreg volum de poezie? ce sens are o carte de „poezie pură" (caracterizarea îi aparține autorului ei) într-o vreme cînd omenirea este agitată de probleme grave? în ce constă oportunitatea ei? și, în sfîrșit, acea formulare consacrată „a quoi rime l'Orient?"

După o asemenea avalanșă de întrebări căreia i se pune capăt cu un răspuns atît de radios fantezist, legat de un apus de soare, urmează și o mai fantezistă înșiruire de teme peste care Hugo presupune că aripa poeziei se poate întinde în voie. „Este una dintre cele mai nebune imaginații", scrie el, încorporînd priveliști ieșite din obișnuit demonstrației sale îndreptată împotriva susținătorilor „bunului gust" și ai „măsurii" cărora, după cum se știe, el nu s-a devotat vreodată.

În continuare, Hugo propune un alt motiv : faptul că în epocă Orientul reprezintă preocuparea de primă importanță, așa cum era spațiul elenist pe vremea lui Ludovic al XIV-lea : „Niciodată uriașul abis al Asiei n-a fost scormonit de atîtea capete luminate. Astăzi avem cîte un savant înșurubat în fiece idiom din Orient, începînd din China pînă în Egipt. Rezultatul se resimte îndată — scrie el, — atît în lucrările științifice, cît și în cele datorate imaginației". Hugo se socotește — prin cartea lui — ca unul dintre cei care s-au supus curentului „aproape fără să-și dea seama" : „Culorile orientale au venit ca de la sine să se imprime gîndurilor și visărilor [poetului] iar visele și gîndurile sale se succed, aproape fără voie, trecînd de la spațiul ebraic la cel turcesc, grecesc, persan, arab, spaniol". Textul se întregește cu fragmentul citat în altă parte, privind

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuprinderea Spaniei în Orient, prin dubla ramificaţie : africană şi asiatică. În această ambianţă îşi expune Victor Hugo ideea vetrei de poezie, atît de fecundă pentru fantezia sa creatoare.

Prefaţa la volumul *Les Orientales* a fost scrisă cu scopul de a înfrunta prejudecăţile clasiciste. Scopul este acelaşi ca cel al *Prefaţei* din 1824 la volumul *Odes et Ballades*. Mai explicit însă decît atunci, Hugo expune în 1829 punctul său de vedere deosebit de îndrăzneţ că : „ ... s-a insistat prea mult asupra secolului lui Ludovic al XIV-lea, privit ca epocă modernă, antichitatea fiind căutată numai la Roma şi în Grecia ; oare n-am avea o vedere mai cuprinzătoare dacă ne-am îndepărta şi am studia era modernă în Evul mediu şi antichitatea în Orient ?"

Cine cunoaşte evoluţia democratică a lui Hugo este îndreptăţit să se întrebe asupra sensului unui volum ca *Les Orientales*, astfel prezentat în *Prefeţe*, socotindu-l orientat spre exotic şi pitoresc, iar pînă la un punct dominat de ideea artei pure. Sainte-Beuve, în *Portraits contemporains*, îl defineşte în acelaşi sens. Transcriem caracterizările criticului : „dezinteres faţă de fond", „fantezie liberă şi surprinzătoare", „stil ieşit din comun" — totul pus în slujba „minunatului edificiu ridicat în cinstea artei pure".

Dincolo de stăruinţa polemică din prefeţe, de programul aşezat statuar dinaintea criticilor cu prejudecăţi, din epocă, dincolo de o exagerată insistenţă asupra culorii şi stilul grandilocvent, care — în fond — este stilul lui Hugo de totdeauna, poezia din *Les Orientales* este încărcată de actualitate politică ; altoită şi generos crescută din ea. „Problema Orientului", aşa cum reiese din evenimentele la ordinea zilei, prezentat de „Le journal des Débats", domină volumul de poezie *Les Orientales*. Hugo nu descoperă nimic nou, ci comentează actualitatea în maniera sa. O mostră dă şi în *La Muse Française*, cu prilejul însufleţitului articol despre Byron, la moartea sa : „[...] să acoperim cu recunoştinţă pe bărbaţii a căror opere şi fapte au făcut să ne bată inima cu mai multă nobilă înflăcărare". Largile gesturi ale poetului sporesc sobra măreţie a evenimentelor relatate, adaugă sensibilitatea unei experienţe artistice mişcărilor bărbăteşti ale celor care şi-au încredinţat fiinţa întreagă luptei pentru apărarea unei idei înalte. Byron, Canaris, Botzaris, Mazeppa concentrează în numele lor frămîntarea unei epoci şi a unei părţi a omenirii, tenace angajată în lupta pentru libertate.

În *Prefaţa* scrisă la Jersey, în iulie 1853, în timpul exilului, citim : „Dintre toate treptele care duc de la întuneric spre lumină, cea mai meritorie şi cea mai greu de urcat este — fără îndoială — aceea de a te fi născut aristocrat şi regalist, şi a deveni democrat". Şi mai departe, după ce cuprinde cu o privire repede istoria Franţei, adaugă : „În lupta aspră împotriva prejudecăţilor supte odată cu laptele, în înaintarea înceată şi grea de la fals la adevăr care fac, într-un fel, din viaţa omului şi din creşterea conştiinţei simbolul, în mic, al progresului omenesc, cu fiece treaptă urcată trebuie să plătim sacrificiul material al creşterii noastre din punct de vedere moral, să ne scuturăm de vanitate, să renunţăm la traiul bun şi la onorurile lumii, să ne riscăm averea, căminul, viaţa".

Cu *Prefaţa* din 1853, poezia din *Odes et Ballades* şi din *Les Orientales* capătă o nobilă amplitudine. Severă, sinteza din exil a lui Hugo — adevărat portret moral — este revelatoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DAN-ION VASTA

VENTS DE SAINT-JOHN PERSE OU LA MÉTÉOROLOGIE DU POÈME

Homme d'absence et de présence, „homme de refus et d'affluence, né de tous et de tous s'accroissant, sans s'aliéner jamais" [1], Saint-John Perse a décliné très tôt son nom et sa race de poète transhumant dans la cité des lettres roumaines. En 1932, Ion Pillat acquiert au grand poète français l'admiration profonde du public roumain auquel il prouve, au moyen d'une excellente traduction, la qualité peu commune du poème *Anabase*, qu'il n'hésite pas à couronner des lauriers qu'il semblait ménager aux œuvres de Valéry, Claudel, Rilke et Eliot.

Ce n'est guère pour flatter la mémoire du traducteur, mais pour témoigner de la réceptivité précoce du public roumain vis-à-vis de la production de Perse, que l'on se doit de rappeler que la version de Pillat est la cinquième en date. Si, dans les huit années qui la séparent de la parution du poème persien, la version signée par Pillat s'est vu devancée par la traduction en russe (1926), la traduction en allemand (1929), la traduction en anglais (1930) et la traduction en italien (1931), il n'y a que ces deux dernière versions, qui portent la signature de T. S. Eliot et respectivement d'Ungaretti, qui peuvent rivaliser de profondeur et de finesse avec la traduction de Pillat, pour laquelle le poète roumain eut droit, du reste, aux félicitations de Lucien Fabre, le premier exégète d'*Anabase*. Mieux même, loin d'échouer dans une simple complaisance protocolaire, le commentaire ramassé que le traducteur roumain entrepris, sous le titre assez anodin „Lămurirea tălmăcitorului" [2], perce à jour la matière énigmatique du poème et en révèle quelques données enveloppées, que seul le regard pénétrant de Hugo von Hofmannsthal, préfacier de la traduction allemande [3], et, bien entendu, la finesse nourrie d'amitié de Valery Larbaud, préfacier de l'édition russe, avaient partiellement mises en lumière.

Ce qui ne laisse pas de surprendre le lecteur contemporain, dans le propos du traducteur roumain, c'est l'intuition qu'une simple approche

---

[1] Saint-John Perse, *Discours de Florence*, Œuvres complètes, Paris Gallimard, 172, p. 454.

[2] Ion Pillat, *Poezii*, Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1965, p. 120.

[3] Les remarques de Hugo von Hofmannsthal relatives à *Anabase* sont reprises dans l'essai *Einige Worte als Vorrede zu St. J. Perse*, paru dans le „Neue Schweizer Rundschau", Zurich, 1929.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 231—238, Bucureşti, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'*Anabase* exige une aptitude certaine à transcender les contingences décoratives de la mise en scène, les franges de pittoresque, dont s'entoure le scénario lyrique, afin de „jeter l'ancre dans les régions abstraites de l'espace et de l'âme pure". En prenant ses distances avec l'interprétation de Fabre, qui faisait autorité à l'époque, Pillat se refuse à voir dans *Anabase* un simple récit, sous forme lyrique, d'une expédition, et va ainsi dans l'esprit de Perse même qui, lors d'un entretien à Paris, précisait à notre poète ce dont il allait entretenir son premier critique compétent, Roger Caillois, dans une lettre réputée célèbre : „Mon œuvre tout entière, de recréation, a toujours évolué hors du lieu et du temps ... A cet égard, la deuxième partie de mon œuvre publiée ne tend pas moins que la première aux transpositions, stylisations et créations du plan absolu" [4].

Cette technique de transposition inlassable suscite une réfraction inattendue du texte qui se prête à une lecture étagée. L'armature épique du poème, qu'il s'agisse d'une expédition en Ouest : *Anabase*, d'une procession au pourtour de la mer : *Amers*, ou de la cavalcade des *Vents*, donne prise à un montage poétique particulier qui privilégie le second niveau de lecture, le niveau poïétique, qui s'empare du premier comme de son signifiant même.

Remonté à la lecture, ce jeu d'imbrication herméneutique épouse l'efflorescence du sens ouvert et ludique. Que celui-ci fasse sien tout point de réfraction et s'accommode à maintes perspectives, il n'est que de parcourir la diversité des exégèses portant sur *Anabase* et *Vents* pour s'en persuader. La profusion des facettes signifiantes ; l'interférence des lectures ; l'emboîtement des signifiés ont incité les critiques de Perse à faire état d'une „technique musicale" [5]. Il n'entre pas dans notre propos de creuser ce terme ; on retiendra seulement que la stratégie créatrice consiste à multiplier les axes de lecture, à pluraliser les éléments générateur de sens et à les enchâsser dans une même armature prosodique. Quelle que soit la diversité ou la complexité des degrés de lecture, il est fort improbable de trouver chez Perse de grand poème qui ne comporte, à titre essentiel, le niveau poétique ou métapoétique.

Depuis *Anabase*, chaque œuvre majeure de l'auteur d'*Eloges* retrace pertinemment le drame du Poème : sa naissance, sa maturation et son assomption. Engagés dans une vaste épopée poétique, *Anabase*, *Exil*, *Vents* et *Amers* jettent des jalons indispensables pour une phénoménologie du poème. Par-dessus les différences, qui maintiennent ces œuvres d'exception dans la particularité irréductible de leur trame épique (cf. *Vents* et *Chronique)* ou liturgique (cf. *Amers)*, ces poèmes sur le Poème, ces poèmes au second degré, se rejoignent dans une seule et même conscience du langage. Si l'on se livrait à une réduction à l'essence des grandes strophes de Perse, le signifié commun qui se ferait jour ne serait autre que l'obsession du Poème. Peu de thèmes jouissent de pareilles extension et densité dans l'œuvre de Saint-John Perse : peut-être n'y aurait-il que la hantise de l'élémentaire qui puisse contrebalancer l'obsession constante du poétique !

---

[4] Saint-John Perse, *Lettre à Roger Caillois du 26 janvier 1953*, op. cit., p. 562.
[5] Cf. Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers*, Paris, Klincksieck, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rien d'étonnant dans cette concurrence : La Nature et le Poème sont appelés à coïncider dans la logique du discours persien. La voie d'accès au poème se bifurque, sans que le sort de l'œuvre s'investisse dans un pari ou que sa fortune s'ouvre à l'alternative : les deux filières — celle de la nature et celle de la culture — ne forment pas l'objet d'un choix, l'équivoque n'étant pas un accident quelconque dans la réception du poème, mais sa fatalité même.

Le poème se nourrit de cette étrange duplicité d'être à la fois un produit naturel et un objet culturel ; quelque chose d'élémentaire et d'artificiel en même temps. Instituer le signe en nature ne suffit pas plus à sa compréhension qu'intégrer le poème à la vie des éléments n'épuise son étendue signifiante. Le poème a un support thématique auquel il tâche de s'incorporer, littéralement et dans tous les sens, afin de devenir une entité naturelle au même titre que la Pluie, le Vent, la Mer qu'il fait plus qu'évoquer : il incarne par l'effet magique d'une équivalence orphique, l'équivalence du *dire* et de l'*être*. Poème est aussi cet objet sémantique en train de s'élaborer, cette fine fleur du langage qui plonge ses racines, que l'on veuille ou non, dans une rhétorique. Pour accéder à cet objet équivoque qui est tout à la fois un produit impersonnel, cosmique, et une création personnelle, historique, la voie courte de la nature ne suffit guère ; elle doit se laisser compléter par la voie longue de la culture.

Davantage même, pour que le poème vienne à se confondre à l'objet qu'il dénote ou connote, son auteur doit procéder à l'épuration du langage afin que l'élément désigné, ou simplement suggéré, brille de tout son éclat.

Nous invitons le lecteur à suivre maintenant l'implication solidaire de ces deux voies dans le poème *Vents*. Dans l'économie du poème on assiste à une distribution des thèmes — et comme à une spécification alternative des voies d'accès au poème — selon l'ordre des chants.

Ainsi, le Chant I ménage ce que l'on pourrait appeler, d'un mot emprunté à Paul Valéry, le nettoyage de la situation verbale, alors que le Chant II ouvre au poème par la voie de la nature et de l'élémentaire. La visée des premiers chants réside donc dans le repérage de la duplicité constitutive du poème, lequel est à la fois nature et langage, nature vécue sous les espèces du langage et langage fondé en nature. Dans la section mitoyenne, la problématique strictement poïétique semble abandonnée à la faveur d'une définition serrée du rôle du poète dans la cité visionnaire des grands „aventuriers de l'âme". En compensation de la rareté des références au poème, *stricto sensu*, un transfert métonymique rétablit l'équilibre et relance, sous un nouveau jour, le thème du Poème, vu à travers le prisme de son auteur. Cette perspective traverse également le Chant IV : c'est le drame du poète face à la permanence de la matière qui se consume là. L'abandon tout apparent du thème poétique, au sens étroit, entraîne, en structure de surface, une certaine restriction de la place qu'occupe dans la structure d'ensemble le motif du Poème qui se trouve ramené, à l'échéance de l'œuvre, à un point de signifiance évasive et de simple allusion. Mais là-dessus, les résultats de l'analyse statistique ne sont pas particulièrement probants. Le thème du poème n'est pas évacué : il

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

est implicitement atteint et obliquement résolu dans le dernier chant, dont le but consiste à opérer la synthèse de la nature et du langage, le poète étant tout ensemble l'émissaire du Vent et le messager de l'Homme, l'aventure de celui-ci se résorbant dans le drame cosmique de celui-là.

Comme dans un vaste amphithéâtre „où gît le goût de la grandeur [6]", le Chant I réverbère, de strophe en strophe, une acclamation impétueuse de la catastrophe. C'est un chant de la dévastation qui s'engage là : une pure louange de l'abîme — „Eâ, dieu de l'abîme" — qui traverse, jusqu'à nourrir l'obsession, les versets du poème. Le signe sous lequel s'accomplit cette épopée sarcastique de la destruction est le vent. Point n'est-il besoin de rendre compte du choix du symbole. Saint-John Perse s'est toujours laissé séduire par la virulence du vent, il en a exalté la puissance de transgression et la force de rupture. Tant il est vrai que la turbulence élémentaire lui a servi de support poétique à l'évocation de la crise, de l'aptitude schismatique de l'âme ou de l'esprit :

> „C'étaient de très grandes forces en croissance sur toutes pistes de ce monde, et qui prenaient source plus haute qu'en nos chants, en lieu d'insulte et de discorde ; (...) Au chant des hautes narrations du large, elles promenaient leur goût d'enchères, de faillites ; elles disposaient, sur toutes grèves, des grands désastres intellectuels".

Selon un procédé constant dans la poétique de Perse, les ravages du vent — la fête sarcastique de la destruction — ménagent la mise en scène de la licence, de la *franchise*, de l'esprit libéré de toute entrave. La dévastation, que le poète acclame, sert de cadre à l'exaltation de l'excès et de la démesure. Qu'on n'aille pas en tirer une conclusion nihiliste, au demeurant ! Maître des retournements insolites et de l'harmonie des contraires, le poète, qui se réclame indirectement du sage d'Ephèse („Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat" — Cf. *Amers)*, fait en sorte que la catastrophe prenne figure d'avènement. Projetés dans le domaine de l'esprit, toutes les étapes de la destruction développent une connotation positive, purificatrice, qui ne tardera pas à infléchir la dénotation même du Chant I.

Qu'on suive, par exemple, l'évolution du thème de l'anéantissement appliqué au langage. Le soulèvement des vents fait frémir l'arbre rituel du langage dont les ornements, simulacres et fétiches, tombent en poussière. Cet ébranlement du langage, au moyen duquel le poète triomphe de l'inertie et des charges liturgiques, amorce la métaphore de l'éveil de la conscience poétique : „ma page elle-même bruissante". Notons, c'est essentiel, que l'amorce du poème éolien ne doit pas beaucoup à l'inspiration, conçue comme fulguration du motif, et encore moins au choix délibéré du thème. C'est dans une mobilisation instinctive du langage que le poème investit sa première certitude et engage son premier risque. Ce qui ébranle l'arbre liturgique du langage, et en disperse le vain patrimoine, c'est le

[6] Saint-John Perse, *Exil*, op. cit., p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

désir qui trouve sa pâture dans le frémissement du langage délesté de tabous :

> „Car tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille, parmi d'étranges désinences : à bout de cosses, de siliques, à bout de choses frémissantes ... O toi, désir, qui va chanter ... Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante. Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillerie d'hiver : vain de son lot d'icônes, de fétiches"

C'est toujours la vibration du langage, ferment de la conscience poétique, qui introduit le premier masque symbolique du Chant I : le Narateur. Quittant le monde chthonien — „il a mangé le riz des morts" — le Narrateur monte aux remparts et, après avoir contemplé la course impétueuse des vents, s'adresse aux vivants pour les inciter à l'action. Celui qui „parle en maître" assume aussi un rôle d'officiant : il prend en charge le poème naissant, dont les premiers préfixes affleurent la page frémissante du poète. La divination à laquelle il se livre, „divination par l'entraille et le souffle et la palpitation du souffle", configure la „mantique du poème". Sous les yeux exorbités du Narrateur, le vent accomplit son travail de purification. Toute une série d'équivalences et de transpositions trouve ici sa source. L'officiant reconnait dans la „face brève de la terre", sous le fouet du vent, la page vierge sur laquelle ne manquera pas de s'inscrire le chant ; l'enlèvement des stèles votives, l'écroulement des casemates, la transgression des bornes militaires, la chute des tables d'orientation orchestrent, sur le diapason du poème intempestif, la déchéance des signes conventionnels.

Ceci n'est pas sans préfigurer la chute de l'écrit, évoquée dans la strophe IV du Chant I. La dévastation du „Basilique du Livre" est un thème constant dans la poésie de Perse, mais nulle part ailleurs ce motif de prédilection n'atteint à une virulence pareille : „Ha ! qu'on m'évente tout ce lœs ! Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre ! Sécheresse et supercherie d'autels. Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle. Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchement des poudres du savoir ? ... cendres et squames de l'esprit".

La déchéance du signe, institué par consensus, aboutit, sur son versant positif, à l'instauration compensatoire du signe faisant corps avec la chose qu'il dénote. Sous l'éclat intransigeant de la nudité tellurique, à la place de la basilique ravagée se dresse „un lit de fer pour une femme nue, femme loisible au flair du Ciel et pour lui seulement mettant à vif l'intimité vivante de son être". Nouvelle transposition : le corps dionysiaque — la *morphê* sacrée — remplace le caractère conventionnel, et ce passage de la lettre morte à la chair traversée d'esprit prophétique instaure une nouvelle forme de communication propice à la maturation du Poème, communication de corps à esprit et d'esprit à corps dans la chair même du symbole vivant.

L'importance du Chant I réside dans la double connexion qu'il ménage entre le Poème et le Souffle, d'une part, le Poème et le Désir, de l'autre. Pas plus que le souffle ne débouche sur un message articulé,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se désir ne thématise dans un discours reconnaissable. Le Chant I nous maintient dans l'antichambre du Poème, où s'élucident ses désinences inchoatives, dans „l'avant-création", comme il sera dit, plus tard, dans *Oiseaux*. On ne saurait s'empêcher de songer, en lisant la propédeutique du poème contenue dans le Chant I, à la très subtile, et non moins pertinente, remarque que Sant-John Perse faisait à Jean Paulhan : „Je n'ai jamais pensé qu'à l'inspiration initiale marquée d'un signe indicatif dans beaucoup de langues encore vivantes et des plus articulées du proche et du lointain Orient, où l'émission, l'éjection du mot sous sa première consonne est amorcée, frappée plus que d'une simple intonation : d'une véritable accentuation en recul du souffle" [7].

C'est au Chant II de porter le murmure du langage au discours articulé. Toutes les conditions requises, pour ce faire, sont positivement rassemblées : la conscience du poète est en éveil, le signe s'est de lui-même récusé en devenant nature, le corps a investi l'écrit. Le souffle doit maintenant s'épaissir, et le désir s'incarner. Dégagé de son pittoresque, qui lui vaut une enveloppe des plus séduisantes, le Chant II, où se déploie la description du Delta du Mississipi, se laisse lire comme une casuistique du poème. Pour assister à son éclosion, Saint-John Perse invite le lecteur dans le paysage envoûtant de la basse Louisiane, strié d'estuaires et de méandres léthargiques. De prime abord, on a de la peine à saisir par quelle brèche le thème poïétique peut s'insinuer dans une évocation où les complaisances descriptives se donnent libre carrière. A une lecture oblique, qui traverse l'exotisme de l'image, se révèlent cependant des lignes de force qui dessinent le paysage du poème trouvant dans la splendeur viscérale des boues fertiles de la décomposition une double occasion : celle de sa gestation et celle, inespérée mais non moins réelle, de sa décantation. Les indices ne sont pas précaires : le ciel du Sud est explicitement comparé a la „colère poétique" ; les alluvions, qui regorgent les bras morts, se trouvent assimilées, par ailleurs, à „l'ordure de la création" :

> „Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de ta vigne au flanc des vierges cariées.
> J'abîmerai ma face de plaisir dans ces dénivellements plus vastes qu'il n'en règne aux rampes vertes des rapides — lividités en marche vers l'abîme et ses torsions d'aloès".

Le lecteur sera instruit par la suite que ces dénivellements correspondent aux „degrés du chant" qui configurent l'échelle de la pureté poétique. Là encore, la courbe du désir poétique épouse le mouvement des fluides : de même qu'aux embouchures les grands fleuves limoneux en viennent à décanter leurs eaux boueuses au contact salubre de la mer, le chant, conçu et jubilé dans la pléthore d'impuretés du Sud, s'achemine vers de grandes „évacuations d'œuvres mortes", vers l'expulsion de la lettre morte. C'est signe que le poète n'est pas loin de la pureté qu'il convoite. Le travail de décantation engagé à propos du poème ne tarde pas à déboucher sur la totalité du langage. Une transposition pittoresque,

---

[7] Saint-John Perse, *Lettre à Jean Paulhan*, op. cit., p. 580.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autant qu'étrange, en porte témoignage. Du pullulement d'îles alluviales, qui voguent à la dérive, se détachent quelques pans rebelles qui décollent de la frange où ils nourrissesnt la „poix d'un singulier idiome", un peu à la manière de ces mots postiches nouant d'étranges locutions dans l'archipel baroque du poème persien. Dans le fouillis d'un langage grevé de tant d'alluvions sémantiques, le poète recherche la clarté, et son souci de propriété aboutit lorsqu'il parvient à sortir de la confusion et à appeler par son nom „l'oiseau Anhinga, la dinde d'eau des fables, dont l'existence n'est point fable, dont la présence m'est délice et ravissement de vivre".

Ainsi épuré, le poème se donne enfin à la lecture : „et les textes sont donnés sur la terre sigilée". C'est le point de départ d'une série de séquences écologiques-scripturales fondées sur l'équivalence du vu et de l'écrit, du parler et du vivre, série qui culmine sur l'image d'une „bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes de ce monde".

Les textes donnés, le poème divulgué, il n'y a pas moins „matière à suspicion" ! Le doute émane de l'ambiguïté foncière du poème qui a à traverser une région insalubre du langage avant d'accéder au Propre, c'est-à-dire à la conscience sélective de la „propriété". La suspicion est entretenue, dans le Chant III, par le statut du poète qui confirme l'équivoque de sa création. A partir de la dernière strophe du Chant II et jusqu'aux derniers versets du Chant IV, le texte s'articule autour d'une métonymie féconde. Il n'y sera pas question du poème proprement dit, mais de son auteur qui en assumera les apories, les équivoques, le risque et la victoire. La symétrie est ciselée en miroir : à l'ambiguïté du poème — pur dans la luxure de sa naissance — correspond la duplicité du poète. Celui-ci garde, telle une image de marque stupéfiante, sa tête de Janus : ne se proclame-t-il pas homme de l'équivoque et du litige, la „mésintelligence" n'est-elle pas son fort ?

> „Textes donnés en langage clair ! versions données sur deux versants ! ... Toi-même stèle et pierre d'angle ! Et pour des fourvoiements nouveaux, je t'appelle en litige sur ta chaise dièdre,
> O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses — homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque".

Rompu à l'équivoque, le poète *bifrons* surgit „à la coupée du siècle", et là-dessus il est impossible de ne pas se référer au destin de Perse même, qui vit à l'angle de deux âges, à la césure de deux époques. A cela vient s'ajouter la duplicité géographique qui prête son balancement à la vie de Saint-John Perse, homme des deux rives de l'Atlantique, né sur une petite île de la corbeille antillaise et acclimaté en France avant et après avoir été „hôte précaire" de l'Amérique où il composa, entre autres, le poème qui nous occupe. De par sa position existentielle équivoque — son assiette diédrique, comme dit Claudel, sensible à l'ambiguïté de *Vents* — Perse fait consister la vocation du poète dans l'intercession. Le poète vit dans l'*interrègne* au faite de l'instant qui sépare, autant qu'il unit, le passé et le futur ; il hante l'*intersigne*, dessine par son verbe des anamorphoses, et le litige est son titre de gloire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mais qu'en est-il du poème ? Se laisse-t-il décrypter par cette métonymie qui guide, sous les auspices du poète, donc d'une instance contiguë, la lecture des derniers chants ? En dépit de la rareté des références explicites au poème, les deux derniers chants ne mettent pas en congé le thème poïétique. Amorcé, au Chant I, par une sorte de technique respiratoire ou d'entraînement pneumatique, ayant pris corps, dans le Chant II, et après s'y être décanté, le Poème assimile son destin à celui du poète, dans le Chant III, pour s'identifier à l'humanité tout entière lorsque, dans le Chant IV, le poète trouve dans les hommes de sa race les plus beaux poèmes qu'il puisse écrire, les poèmes vivants de l'aventure : „Et nos poème encore s'en iront sur la route des hommes, portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge".

L'humanisation du poème, en guise de corollaire, entraîne l'œuvre dans un élargissement souverain qui nous permet d'entrevoir dans le Poème la conscience consommée du langage :

> „Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. L'abeille du langage est sur leur front. Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes, ils sont les seuls à manier la fronde de l'accent".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ILEANA VERZEA

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN ROMANUL AMERICAN DE CULOARE

Literatura americană de culoare *(Black American Literature)*, deși nu poate fi considerată în afara determinărilor comune care dau configurația literaturii americane, își revendică un statut propriu, condiționat atît de particularitățile istorice, politice și sociale ale populației de culoare în raport cu întreaga populație a S.U.A., cît și de moștenirea folclorică în spiritul unei tradiții etnice. Abordarea acestei literaturi dintr-un unghi de vedere echilibrat, alcătuit, de fapt, din criterii complementare — criteriul valoric și criteriul specificului național [1] — este o modalitate care pune în evidență caracteristica literaturii americane de culoare, ca și a muzicii și a plasticii respective, ca individualități estetice bine conturate, integrate organic complexului cultural american. Ignorarea sau subestimarea unuia din cele două criterii riscă să producă confuzii în judecata de valoare: accentuarea unor trăsături de „provincialitate" literară sau, dimpotrivă, estomparea unor profunde specificități tradiționale, circumstațierea unor defecte sau nesesizarea unor manifestări ale fibrei genuine.

Începînd cu Renașterea din Harlem *(Harlem Renaissance)* [2], care proclamă dreptul populației de culoare la eliberare spirituală și la autoexprimare sub deviza „negrului văzut de el însuși", literatura neagră, urcînd treptele experienței, și-a confirmat capacitatea de a deveni o veritabilă prezență artistică de sine stătătoare și de a se integra, în același timp, literaturii americane. Ralph Ellison sau Langston Hughes sînt nume reprezentative nu numai în spațiul literaturii de culoare; ei sînt artiști de care literatura americană modernă nu poate face abstracție. Momentul

---

[1] Conceptul de *négritude (negroness)*, astfel denumit de Aimé Césaire și Leopold Senghor, care cuprinde totalitatea caracteristicilor civilizației negre — negru-african, afro-american, afro-cuban, afro-brazilian, afro-haitian etc. — se aplică cu discernămînt literaturii de culoare din S.U.A., unde factorul nativ se suprapune elementului american. Vezi și Samuel Allen, *Tendencies in African Poetry* în *Soon, One Morning. New Writing by American Negroes, 1940—1962*, New York, 1963, p. 83. Alte lucrări dedicate particularităților literaturii americane de culoare: *The New Negro. An Interpretation*, New York, ed. a II-a, 1968, *Dark Symphony Negro Literature in America*, New York, London, 1968.

[2] Mișcare literară și artistică a populației de culoare din S.U.A., apărută în anii 20 ai secolului nostru ca urmare a unor transformări pe plan politic, social și ideologic. Renașterea din Harlem a contribuit la afirmarea și recunoașterea valorilor intelectuale și culturale ale acestei populații. Dintre cei mai însemnați reprezentanți ai mișcării amintim pe: Jean Toomer, Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes, Arna Bontemps. Vezi și lucrarea editată de Alan Locke, *The New Negro. An Interpretation*, 1925.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 239 — 245, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în care scriitorul de culoare nu se mai consideră un simplu moştenitor al tradiţiei specifice, ci devine conştient de calitatea sa de purtător al unei experienţe de generalitate umană dedusă din particularitatea concretă, marchează, de fapt, intrarea acestuia într-o etapă de maturitate, cînd se transformă — cum s-a spus despre Langston Hughes — într-un artist „cu adevărat american care reflectă în mod autentic inspiraţia de culoare". Edificatoare sînt operele unor prozatori de culoare — de la Richard Wright la William Melvin Kelley — care semnifică realizări şi ale romanului american din ultimele decenii.

Publicat în 1940, la numai cîţiva ani după romanele lui Theodore Dreiser, John Dos Passos şi James T. Farrell, *Native Son* (Fiul acestui pămînt) indică apartenenţa lui Richard Wright [3], cel puţin într-o primă fază a carierei sale, la naturalismul american aflat în a doua etapă de dezvoltare. Făcînd pandant la *An American Tragedy* (O tragedie americană) de Dreiser, romanul lui Wright reface, prin Bigger Thomas, un tînăr de culoare, destinul lui Clyde Griffiths, cu intenţia de a da operei funcţia de document de acuzaţie la adresa structurii sociale, politice şi morale a unei orînduiri generatoare de acte monstruoase. Protagonistul care, ca în majoritatea romanelor naturaliste americane, reprezintă un grup social, aici şi de culoare (titlul este o conotaţie ironică a apartenenţei americane a personajului), se bucură de atenţia autorului în detrimentul celorlalte personaje, care formează o masă de figuraţie, utilă în avansarea argumentării.

Dacă romanul lui Wright se apropie de cel al lui Dreiser prin forţa demascatoare cu care susţine teza rolului nefast al societăţii asupra individului, el se deosebeşte de *An American Tragedy* prin economia elementelor documentare. Scriitorul concentrează aglomerările de detalii în favoarea evidenţierii dramatismului intrigii. Primele două mari capitole constituie şi partea de rezistenţă a romanului: naraţiunea alertă, sincopată, urmează trama intrigii clasice a povestirii poliţiste care sfîrşeşte cu prinderea criminalului. Tensiunea dramatică este pusă în evidenţă de sobrietatea stilului şi a comentariului intercalat cu parcimonie de autor, care are rolul naratorului omniscient. Doar în ultimul capitol, în pledoaria făcută, dealtfel după regulile elocinţei, romanul se diluează într-un didacticism retoric care aplică tiparele argumentării „ştiinţifice" a comportării personajelor, tipare preţuite de romancierii naturalişti.

Romanul lui Wright a fost ulterior citit de critică şi la nivelul protestului existenţial (interpretare confirmată şi de apariţia în acelaşi an cu *Native Son* a nuvelei de inspiraţie dostoievskiană *The Man Who Lived Underground*, Omul care trăia în subterană, şi mai tîrziu de romanul *The Outsider*) al individului respins de o lume ostilă, care se alienează şi îşi

[3] Richard Wright (1908—1960). Principalele opere: *Uncle Tom's Children* (Copiii unchiului Tom), 1938, *Lawd's Today* (Azi e zi de leafă), publicat postum în 1963, *Native Son* (Fiul acestui pămînt), 1940, *12 Million Black Voices* (12 milioane de glasuri negre), 1941, *Black Boy* (Băiat de culoare), 1945, *The Outsider* (Intrusul), 1953, *The Long Dream* (Visul cel lung), 1958, *Eight Men* (Opt bărbaţi,), 1961 etc. Dintre lucrările dedicate lui Richard Wright amintim: Edward Margolies, *The Art of Richard Wright*, London and Amsterdam, 1969, Russel Carl Brignano, *Richard Wright: An Introduction to the Man and His Works*, Pittsburgh, 1970, *Five Black Writers. Essays* on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes and Le Roi Jones, New York, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

descoperă treptat — prin succesive acte de violență care sînt metaforice încercări de integrare într-o lume a cruzimii — poziția de persoană conștientă de, dar nu și stăpînă pe destinul său. Lecturile nu sînt disjunctive, căci în ambele cazuri (roman naturalist și roman existențial) personajul este o individualitate învinsă în raporturile cu membrii unei societăți determinate sau cu umanitatea în general. În cazul acestui roman, semnificația socială deține prioritatea asupra celei general umane, intenția lui Wright fiind de a acuza un sistem politic și social concret.

Dubla interpretare a acestui roman face din *Native Son* un punct de plecare în explicarea celor două etape din evoluția romanului american de culoare, direcția „școlii Wright" (reprezentată de Chester Himes, Willard Savoy, Ann Petry, William Gardner Smith etc.) care practică o critică fățișă a unei orînduiri rău alcătuite și romanul simbolic care sublimează la nivelul metaforei protestul cu nimic atenuat, îndreptat împotriva aceleiași lumi nedrepte, căci „în epoca noastră — afirmă Ralph Ellison, parafrazîndu-l pe W. H. Auden — simpla creare a unei opere de artă este în sine un act politic". Este în această afirmație nu o tendință de a acorda întîietate esteticului în raport cu politicul, ci o aspirație către adevărata operă de artă care să fie fundamental politică și socială, dar implicit și esențial, slujindu-se de mijloace specifice. Este un ideal către care năzuiesc scriitorii contemporani de culoare de la John A. Williams la Ishmael Reed, de la Paule Marshall la William Dembey și la Ronald Fair : valoarea operei este dată nu de circumstanțele poziției lor în cadrul societății americane, nici de cantitatea de protest explicit și de luptă deschisă, ci de capacitatea de a fi literatură, expresie a unei spiritualități profund angajate și progresiste. Este ceea ce a izbutit să devină *Invisible Man* (Omul invizibil), romanul lui Ralph Waldo Ellison[4], una din cele mai însemnate opere de revoltă împotriva alienării condiției umane în societatea americană contemporană.

Invisible Man înfățișează o problematică devenită clasică în romanul de factură existențială, căutarea identității umane pe trei planuri : ca individ, ca membru al unei colectivități, ca verigă într-un lanț al tradiției. Urmărind tribulațiile unui tînăr de culoare — fără nume, reminiscență kafkiană, și invizibil, amintind de omul din subterană al lui Dostoievski, dar și ca o critică directă la adresa unei lumi care din neputință sau din ipocrizie refuză să-l vadă, deci să-l accepte ca persoană fizică și morală, — care evită în același timp să-și asume riscul afirmării și al responsabilității, Ellison prezintă o ipostază a tipului de rebel-victimă[5].

---

[4] Ralph Waldo Ellison, n. 1914. Romanul *Invisible Man* (Omul invizibil), 1952, a fost distins cu National Book Award. Este autorul și al unei culegeri de eseuri *Shadow and Act* (Umbră și fapt), 1964. Dintre studiile dedicate lui R. Ellison amintim : Jonathan Baumbach, *Nightmare of a Native Son : Invisible Man by Ralph Ellison* în *The Landscapes of Nightmare. Studies in the Contemporary American Novel*, New York, 1965, Earl H. Rovit, *Ralph Ellison and the American Comic Tradition* în *Recent American Fiction. Some Critical Views*, Boston, 1963, Marcus Klein, *After Alienation. American Novels in Mid-Century*, Cleveland and New York, 1964, *Five Black Writers. Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes and Le Roi Jones, op. cit.*

[5] Ihab Hassan în articolul *The Characters of Post-War Fiction in America*, în *Recent American Fiction. Some Critical Views, op. cit.*, p. 35, arată că rebelul-victimă, categorie arhetipală centrală în proza americană post-modernă, reprezintă „Omul din subterană cu sufletul lui Huckleberry Finn, figură unică și specific americană, radicală și inocentă, tulburată de amintiri și bîntuită de speranțe. Personajul este familiarizat cu anarhia ; insistă asupra impera-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prin acest personaj el descoperă cititorului resorturile politice și morale care duc la alienare și care fac aproape imposibilă depășirea limitelor condiției sale. Căci dacă în *Prolog* omul invizibil încearcă să descopere un sens al realității, în *Epilog* el are revelația neputinței și vinovăției sale atunci cînd acceptă, fără a-l înțelege, un mod de gîndire și de comportament.

Dacă prin temă romanul lui Ellison demonstrează capacitatea scriitorilor de culoare de a depăși un cadru problematic considerat tradițional de o critică conservatoare, prin construcție *Invisible Man* pune în valoare calitățile dobîndite dintr-un meșteșug tradițional, prelucrat după tehnicile literare moderne. Autorul însuși sublinia într-un eseu importanța pe care o acordă tehnicilor narative, apreciate ca modalități de a percepe și de a concepe valorile umane. „Și poate cea mai mare libertate a scriitorului ca artist se află în mod precis în stăpînirea tehnicii; căci prin tehnică ajunge să stăpînească și să exprime sensul vieții [6]".

Construit după tipar picaresc și de *Bildungsroman* — personajul parcurge diferite grupuri și medii sociale, tot atîtea false inițieri mecanice în viața reală, căci finalmente acest Candide, a cărui inocență provine din ignoranță, se transformă într-un antierou din familia celor ai lui Kafka, Camus, Malraux — romanul întrebuințează trei modalități tehnice în trei planuri narative, echivalente cu stările de conștiință prin care trece personajul în situațiile liminare ale existenței sale. În primele capitole narațiunea urmează tehnica povestirii naturaliste, compuse din detalii verosimile, în care accentul este plasat pe caracterul determinant al mediului. Depășind granița cadrului convențional, narațiunea se deplasează în planul tehnicii expresioniste. Refuzînd normele povestirii binefăcute, răsturnînd așezarea convențională a universului într-o șarjă deformantă, suprapunînd elementele unei estetici „gotice" moderne, specifică literaturii sudului american, unei viziuni ironice de nuanță grotescă, aceste capitole, derutante prin juxtapunerea la povestirea comod perceptibilă de la început, pregătesc trecerea la tehnica suprarealistă din final. Anulînd antinomii fundamentale, rațiune-luciditate, realitate-vis, făcînd incongruențele să se întîlnească, perspectiva suprarealistă inundă exploziv ultimele capitole ale cărții, în care personajul, confundînd iluzia cu realitatea, se retrage din universul halucinant al lumii exterioare artificiale într-o lume a conștiinței, a subteranei. În contrast violent cu opacitatea lumii de la suprafață, lumea conștiinței este feeric scăldată de energie [7] luminoasă. Întreaga viziune de coșmar obsesiv este percepută dintr-un unghi ironic, căci, la fel ca pentru Paul Bowles sau Saul Bellow, ironia este pentru Ellison etalonul de măsură al autenticității și valorii realității.

Făcînd apel la teme, mituri și simboluri folclorice, folosind pentru particularitățile lexicale argoul din Harlem, *Invisible Man*, structurat pe

---

tivelor extreme ale eului; nu recunoaște nici moartea, nici sfîrșitul umanității. De aici provine energia romanului contemporan care este energia opoziției". Vezi și Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945—1972. An Introduction*, New York, 1973, p. 25—26.

[6] R. Ellison, *Shadow and Act*, New York, 1964, p. 163.

[7] Tony Tanner, *The Music of Invisibility*, în *The City of Words. American Fiction 1950—1970*, New York, 1971, arată că termenul *power* folosit de Ellison trimite deopotrivă la sensul de „energie luminoasă" și la sensul de *Black Power*, mișcare antirasială din S.U.A.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tiparul improvizației și al antifoniei din muzica de jazz [8], cu rezonanțe de *blues*, valorifică o moștenire a tradiției de culoare. Exuberanța, trepidația, inventivitatea stilistică și compozițională stimulează reacția de grup, permanent solicitată de artistul autor. Cunoscător ca și Ellison al valorii jazz-ului de impulsionare a publicului participant, și alți scriitori, printre aceștia Ishmael Reed în romanul *Mumbo Jumbo*, 1972, inspirat de ideea continuității tradiției artistice africane în cultura americană de culoare, vor apela la un fond folcloric de mituri și motive și la această calitate afectiv mobilizatoare a stilului folcloric de jazz. Participarea emoțională a publicului (ascultător sau cititor) îi conferă acestuia calitatea de martor al actului creator, la care poate deveni coautor. Creativitatea receptorului în cazul romanului lui Ellison se manifestă în posibilitățile de descifrare a semnificației detaliilor relevante și a simbolurilor mitologice. Căci, ca orice mare operă, *Invisible Man* este o metaforă deschisă, plurivocă, mereu abordabilă.

Pe direcția valorificării folclorului poate fi interpretat și romanul lui James Baldwin [9], *Go Tell It on the Mountain* (Du-te și spune-o pe munte). Structura și scriitura stilistică și simbolistică a romanului se bazează pe motivul predicii folclorice *(folk sermon)* și al cîntecului ritual de culoare *spiritual* [10], nu în sensul reproducerii lor mimetice, ci al relevării substratului lor simbolic, în același mod în care T. S. Eliot, de pildă, a construit *Murder in the Cathedral* (Omor în catedrală) pe tiparul dramei medievale. Inspirația din momentele ceremonialului de cult nu dă romanului un caracter religios, cu atît mai mult cu cît trăsătura fundamentală a religiei americanilor de culoare este fuziunea elementelor laice, păgîne și creștine. Manifestările religioase ale populației de culoare din S.U.A., bazate în esență pe muzică și mișcare ritmică [11], au însemnat prilejuri de întrunire a membrilor congregației, participanți la un proces de creație artistică colectivă.

Romanul, scris în tonalitatea solemnă și cadențată a literaturii de ceremonial, subliniată de inserțiunile de parabole și versuri rituale, de onomastica conotativă și de simbolurile biblice, exploatează facultatea emoțională și scontează pe efectul liric pe care îl produce la cititori,

---

[8] Vezi R. Ellison, *Living with Music*, în *Shadow and Act*, *op. cit.*, p. 233—234 : „Fiecare moment de jazz adevărat ... izvorăște dintr-o încleștare în care fiecare artist îi provoacă pe ceilalți ; fiecare zbor solo sau fiecare improvizație reprezintă ... o definire a identității sale : ca individ, ca membru al colectivității și ca verigă în lanțul tradiției ... jazz-ul își află viața însăși într-o nesfîrșită improvizație pe o materie tradițională ...".

[9] James Baldwin, n. 1924. Principalele romane : *Go Tell It on the Mountain*,((Du-te și spune-o pe munte), 1953, *Giovanni's Room* (Camera lui Giovanni), 1956 ; *Another Country* (Altă țară), 1962 ; *The Fire Next Time* (Data viitoare, focul), 1963 ; *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (Spune-mi de cît timp a plecat trenul), 1968 ; *No Name in the Street* (Nici un nume pe stradă), 1972 ; *If Beale Street Could Talk* (Dacă Beale Street ar putea vorbi), 1974 etc. Dintre studiile dedicate scriitorului amintim : Marcus Klein, *James Baldwin. A Question of Identity* în *After Alienation. American Novels in Mid-Century*, *op. cit.*, Leslie A. Fidler, *Waiting for the End. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*, Bungay, 1964, *Five Black Writers. Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes, and Le Roi Jones*, *op. cit.*

[10] *Spiritual*, cîntec religios folcloric specific populației de culoare din S.U.A., care în imagini biblice evocă momente din viața și lupta sclavilor negri din America. Textul strofelor este interpretat de un solist, iar publicul reia unul din versurile strofei, urmat de refren.

[11] O descriere a acestui ritual vezi la Jean Wagner, *Black Poets of the United States : From Paul Laurence Dunbar to Langston Hughes*, London, 1973, p. 31—32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

antrenați astfel în procesul tulburător al descoperirii personalității nerecunoscute de un mediu social nesimpatetic. Pornind de la un eveniment autobiografic, depășirea crizei de adolescență și intrarea în etapa maturității, autorul urmărește procesul de clarificare a conștiinței individului care, căutind să se definească, luptă pentru autoafirmarea ca om și ca cetățean. Linearitatea nucleului narativ (părțile întîi și a treia din roman) este întreruptă de trei ample retrospective *(flash-backs)*, incursiuni în timp, într-o istorie și o tradiție spirituală a populației de culoare, întoarceri în trecut care explicitează sensul opțiunii personajului principal. Opțiunea lui John Grimes pentru cariera ecleziastică, dincolo de orice lectură care în mod mecanic ar da romanului un sens mistic, semnifică în plan metaforic acceptarea tradiției, a cunoașterii istorico-sociale, garanție a permanenței și a continuității, drept unică modalitate de integrare a individului în societate și de recunoaștere a statutului personalității sale ca individ cu drepturi morale și civile.

Determinarea prezentului de acumularea experienței materiale și spirituale constituie și pentru alți scriitori de culoare o preocupare esențială. William Melvin Kelley [12] propune în *A Different Drummer* (Alt fel de toboșar) — titlul este împrumutat dintr-un poem al lui H. D. Thoreau — un roman-parabolă al istoriei populației americane de culoare de la începuturile comerțului cu sclavii capturați în Africa, oferind o utopică soluție a căutării unui iluzoriu pămînt al făgăduinței. Rezolvarea problemei populației de culoare prin opțiunea pentru protestul non-violent, pentru renunțarea la forță, echivalează nu cu o retragere din luptă, ci cu o înțelegere adecvată a situației politice și sociale din perspectiva unui membru al însăși categoriei umane și sociale implicate. Abordînd tema raporturilor istoric condiționate dintre albi și negri, Kelley vine cu un punct de vedere diferit de cel al scriitorilor albi, deosebindu-se atît de Harriet Beecher-Stowe care exprimase opinia tradiționalistă a albului binevoitor, dar neputincios, cît și de Faulkner care scrisese din perspectiva vechiului stat sudist și a folclorului de culoare. Hotărîrea lui Tucker Caliban de a se retrage dintr-un tărîm în care violența este principiu de supraviețuire nu e o renunțare, o demobilizare, ea devine act de afirmare a unei superioare demnități și nobilități umane. Calitățile pe care le conferă autorul eroului de culoare Tucker Caliban (care devine purtătorul unei arhaice tradiții de omenie) răstoarnă însăși semnificația pe care o acordase odinioară Shakespeare personajului Caliban din *Furtuna*.

Adoptînd după un model clasic al genului romanului parabolic procedeul acceptării convențională a unei premise imaginare, Kelley își construiește romanul în tradiția literaturii „gotice" de coloratură fantastică — în prelungirea unei legendarități folclorice — caracteristică scriitorilor din sud, Faulkner, Carson McCullers, Eudora Welty, Flannery O'Connor. De aici și o dublă posibilitate de a interpreta romanul: la nivelul narațiunii propriu-zise și la nivelul parabolei. În planul cronologic al povestirii, *A Different Drummer* se prezintă ca un roman de observație

[12] William Melvin Kelley, n. 1939. Principalele romane: *A Different Drummer* (Alt fel de toboșar), 1962, distins cu Rosenthal Foundation Award, *A Drop of Patience* (Un strop de răbdare), 1965, *Dem*, 1967 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

socială și morală, în care autorul aplică procedeul perspectivelor multiple sau al confruntării punctelor de vedere, cunoscut și din romanele lui Faulkner *The Sound and the Fury* (Zgomotul și furia) și *As I Lay Dying* (Pe cînd agonizam) : acțiunea se petrece într-un orășel dintr-un stat sudic situat pe coordonate istorico-geografice precise. În planul parabolei romanul recapătă semnificații de mit : în tradiția „realismul mitologic" al lui Thomas Woolfe și William Faulkner, Kelley proiectează întîmplarea cotidiană la scara mitologică, refăcînd destinul nu al unor personaje, ci al unei seminții.

Dacă Ralph Ellison exprima odată temeri în legătură cu capacitatea scriitorilor de culoare de a depăși cadrul unor opere determinate strict și exclusiv de apartenența lor socială și etnică, romane ca cele ale lui Baldwin, Kelley, Reed demonstrează că acești scriitori pot să realizeze „o viziune despre viață și o inventivitate a meșteșugului pe măsura complexității situației lor actuale", definindu-se nu ca o restrînsă literatură „minoritară", ci integrîndu-se competitiv literaturii universale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O PIESĂ SATIRICĂ DIN COLECȚIA DE MANUSCRISE A ACADEMIEI R.S.R. (MORAVURILE BUCUREȘTENE DIN PREAJMA REGULAMENTULUI ORGANIC)

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU

Una din cele 3 piese anonime, scrise în limba greacă, dar probabil de autori români [1], pe care le-am găsit în colecția de manuscrise a Academiei R.S.R., este anepigrafă. Ea s-ar putea intitula „Fiicele generalului" sau „Moravuri bucureștene" și are meritul de a ne evoca, sub o formă cursivă, vizibil destinată scenei [2], aspecte ale vieții mondene pe care o duc progeniturile unor ilustre familii boierești din capitala munteană.

Mai puțin interesantă decît „Firea Valahiei" („Ὁ χαρακτὴρ τῆς Βλαχίας) [3], în care goana după slujbe (isprăvniciile mai ales) și rivalitățile dintre boierii de diferite trepte sau ambițiile parveniților sînt redate cu un realism demn de un mare autor, piesa pe care o reproducem aici surprinde o pitorească societate românească recent urbanizată [4], portrete ale vremii, scene bucureștene (plimbarea pe Podul Mogoșoaiei, cumpărăturile din Lipscani, invitațiile la teatru, în lojă etc.).

Nu lipsesc nici aluziile la parvenitismul și parazitismul social, cu tot cortegiul lor de abuzuri. Moravurile vremii sînt ilustrate din plin, de la intriga amoroasă care ne dezvăluie idile clandestine și rafinate ipocrizii sociale, pînă la practicarea bacșișului în forme aproape legalizate sau interesul arătat pentru relațiile avantajoase (vezi atitudinea generalului față de dragomanul George).

Faptul că o parte din personajele piesei poartă numele unor cunoscute familii românești poate oferi perspectiva unor identificări și, eventual, reconstituirea unor întîmplări reale [5]. Dar cum elementele acțiunii sînt totuși minore, credem că și simpla lectură a acestui text poate fi interesantă pentru o mai bună cunoaștere a unei perioade din trecutul societății românești.

În ce privește datarea aproximativă pe care o dăm, aceea a începuturilor domniilor pămîntene, după 1821 și, mai probabil, anii din preajma Regulamentului Organic, aceasta se sprijină pe de o parte pe asemănarea

---

[1] Vezi articolul ns. *La satire sociale-politique dans la littérature en langue grecque dans les Principautés*, în „Revue des études sud-est europ.", XV, 1, 1977, p. 75–92.

[2] Aceasta reiese din numeroasele indicații privind mișcarea scenică.

[3] Vezi articolul ns. citat mai sus.

[4] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 38–43.

[5] Sugestia acestei cercetări mi-a fost dată de colegul Andrei Pippidi.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 247–258, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

piesei cu „Firea Valahiei" (datată între 1820—1827), iar pe de altă parte pe o serie de elemente oferite de text (ex. interesul pentru relaţiile cu dragomanul rus, prezenţa unui singur personaj grec — amintit doar — care apare într-o lumină defavorabilă).

Menţionăm de asemenea pitorescul limbii folosite în piesă[6], în care grecismele şi turcismele încep să fie vizibil concurate de franţuzisme, şi abundă în românisme, ceea ce constituie încă un argument pentru datarea sa în această perioadă.

Ţin să mulţumesc şi pe această cale colegilor Mehmet Mustafa şi Tudor Teoteoi, precum şi doctorandului Constantin Hatzopoulos, pentru unele lămuriri referitoare la cuvinte şi expresii greceşti şi turceşti.

Mss. gr. 1160 B.A.R.

	ΠΡΟΣΩΠΑ'	PERSONAJELE
f. 31^{r}	Γενεράλης Γκίκας	Generalul Ghica
	Μαρήτζα Φουρτουνόϊα } θυγατέρες	Mariţa Furtunoaia } fiicele
	Σουλτάνα } θυγατέρες αὐτοῦ	Sultana } fiicele acestuia :
	Κλεοπάτρα } θυγατέρες αὐτοῦ	Cleopatra } fiicele acestuia
	Χαιρέσκος ἐρωμένος Κλεοπάτρας.	Heresceu, iubitul Cleopatrei
	Ἑλένκω σύζυγος αὐτοῦ καὶ θυγάτηρ Παλιάνου.	Elenco, soţia sa şi fiica lui Băleanu
	Παλιάνος πατὴρ αὐτῆς.	Băleanu, tatăl acesteia.
	Παλιάγκα σύζυγος αὐτοῦ.	Băleanca, soţia acestuia.
	Ἀννήκα Φλωριάσκα ἀδελφὴ Γενεράλη.	Anica Floreasca, sora Generalului.
	Ἀλέκος Φλωρέσκος υἱὸς αὐτῆς.	Alecu Florescu, fiul acesteia.
	Ἀλέκος Φιλιππέσκος ἐρωμένος Σουλτάνας.	Alecu Filipescu, iubitul Sultanei.
	Τζόρτζης Δραγωμάνος Ῥωσσῶν.	George, dragomanul ruşilor.
	Γιάγκος Γκολέσκος.	Iancu Golescu
	Μαντήγκος υἱὸς Γενεράλης.	Mantingos, fiul generalului.
	Μία δοῦλα Κλεοπάτρας.	O slujnică a Cleopatrei.
	Σολκάνης Δημήτριος Βιζιταῖος Χαιρέσκου	Solkanis Dimitrios, vizitiul lui Heresceu.
	Ἀρβανήτης αὐτοῦ.	Arvanitul acestuia.
f. 32^{r}	Ἡ σκηνὴ παρίσταται εἰς τὸ σπήτι τῆς Ἀννήκας Φλωριάσκας.	Scena se petrece în casa Anichii Floreasca.
	Πρᾶξις α^{η} Σκηνὴ α^{η}	*Actul I* *Scena I*
	Γενεράλης καὶ δοῦλος.	Generalul şi servitorul
	Γενεράλης: Δὲν ἀκούεις μπρέ. Ἤλθεν ἐδῶ σήμερον ὁ Χαιρέσκος;	*Generalul:* Nu auzi, bre. A venit azi Heresceu?
	δοῦλος: Δὲν ἦλθεν ἄρχοντα. (κατὰ μόνας ὀλίγον ἔλειψε νὰ μαρτυρήσω τὴν ἀλήθειαν).	*Servitorul:* N-a venit, boierule. (puţin a lipsit să-i mărturisesc adevărul).

[6] Din compararea textului românesc cu cel grecesc se poate vedea că autorul folosea în mod curent limba română, gîndind — credem — în româneşte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Γενεράλης: Φώναξε τὴν Κλεοπάτραν. (ὁ δοῦλος εὐγαίνει)

Σκηνὴ Β^ης

Γενεράλης καὶ Κλεοπάτρα

Κλεοπάτρα: Τί προστάζετε μπαμπάκα;

Γενεράλης: Νὰ πηγαίνετε εἰς τοὺς Λιπισκάνους νὰ ψωνίσετε διὰ τὸν Ἅγιον Γεώργιον τίποτε ζαριφλίκια, ὅμως νὰ τὰ ψωνίσετε ἐφθινά, νά πηγαίνετε μαζῆ μὲ τὴν Μαρῆτζα.

Κλεοπάτρα: Ὁρισμός σας παπάκα, ὅμως δὲν ἔχομεν γρόσια.

Σκηνὴ γ^ης

Κλεοπάτρα, Σουλτάνα καὶ Μαρήτζα

Κλεοπάτρα: Λελίτζα Μαρήτζα, ηὗρα πάλιν ἕνα τρόπον νὰ ἁρπάξω τίποτες ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Βέκαρη, ἐπειδὴ ὁ παπᾶς μὲ ἔδωσε τὴν ἄδειαν νὰ πηγαίνωμεν νὰ ψωνίσωμεν ζαριφλίκια διὰ τὸν ἅγιον Γεώργιον, καί, ἄχ: Ἴσως ἀνταμώμεν καὶ τὸν ἠγαπημένον μου Χαιρέσκον.

Σουλτάνα: Αχ, ἀδελφή, ὅλον εὐτυχὴς εἶσαι, ἐπειδὴ ἐγὼ ἡ ἀθλία ὁποῦ μοὶ φαίνεται ἡ ἡμέρα χρόνος, καὶ ὁποῦ δὲν ἐλπίζω ἄλλα παρὰ μόνον νὰ τελειώσῃ ὁ χρόνος τῆς Ἰσπραβνιτζίας του, ἄχ: τίποτε νὰ ἀξιωθῶ τὸν φίλτατόν μου Ἀλέκον Φιλιππέσκον.

Κλεοπάτρα: ἀπορῶ ἀδελφή, διατὶ νὰ λυπάσαι τόσον; ἐν ᾧ ἠξεύρεις καλά, ὅτι ὁ Ἀλέκος σὲ ἀγαπᾶ, καὶ δὲν περιμένει ἄλλο, παρὰ τὸν θάνατον τῆς Μητρός του, διὰ νὰ σὲ νυμφευθῇ. Ἀλλ'ἐγὼ ἡ ἀθλία ὁποῦ κατατηκομένη ἀπὸ τὸν Ἔρωτα τοῦ ἠγαπημένου μου Χαιρέσκου, χωρὶς ποσῶς νὰ ἔχω ἐλπίδα, ὅτι θέλω νυμφευθῇ ποτὲ αὐτόν, καὶ ἐν ᾧ ἠξεύρω ὅτι ἐξ αἰτίας μου ἔφαγε σκληρότατον ξύλον ἀπὸ τὸν παπάκα, ἀπορῶ τὴ ἀληθείᾳ, ἀπὸ αὐτὸν τὸν ξαναμωραμένον ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος δὲν κρίνει τὸ πρᾶγμα ποτέ, ἀλλ'οὔτε στοχάζεται τί ἐστι νεότης, τί ἐστι Ἔρως;

Μαρῆτζα: Κορίτζια, ἂν θὰ πηγαίνετε, κάμετε γλήγωρα, ἐπειδὴ ἡ Ἀννήκα μου εἶναι εἰς τὸ στρῶμα.

Σκηνὴ δ^τη

Χαιρέσκος, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα καὶ Μαρῆτζα

Generalul: Cheam-o pe Cleopatra (servitorul iese).

Scena II

Generalul și Cleopatra

Cleopatra: Ce poruncești, babacă?

Generalul: Să mergeți în Lipscani să cumpărați daruri pentru Sf. Gheorghe, dar să cumpărați ieftin, să mergeți împreună cu Mariția.

Cleopatra: Cum ordoni, babaca, dar n-avem bani.

Scena III

f. 32v

Cleopatra, Sultana și Mariția

Cleopatra: Leliță Mariția, am găsit iar cum să apuc ceva din atelierul lui Vecari, pentru că tata mi-a dat voie să mergem să cumpărăm daruri pentru Sf. Gheorghe, și, ah,! Poate ne-ntîlnim cu iubitul meu Herescu.

Sultana: Ah. surioară, norocoasă mai ești, fiindcă eu, sărmana, mi se pare ziua un an și nu sper altceva decît să se termine anul isprăvniciei lui, ah! numai să-l merit pe mult iubitul meu Alecu Filipescu.

Cleopatra: Mă mir, surioară, că te necăjești așa! doar știi bine că Alecu te iubește și nu așteaptă altceva decît să moară mama lui, ca să te poată lua de nevastă. Dar eu, sărmana, topită de dragostea iubitului meu Herescu, fără nici o speranță că mă voi mărita vreodată cu el și știind că din cauza mea a mîncat un ciomag zdravăn de la babaca, mă mir, cu adevărat, de acest om ramolit, care nu judecă lucrurile niciodată, dar nici nu se gîndește ce e tinerețea, ce e dragostea?

f. 33r

Mariția: Fetelor, dacă mergeți, haideți repede, fiindcă Anica mea este sub plapumă.

Scena IV

Herescu, Cleopatra, Sultana și Mariția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Χαιρέσκος: (ἐμβαίνει μέσα βιαίως χωρὶς νὰ κυτάξῃ ἄλλον). Φιλῶ τὸ χέρι σας, ἀντάμωσα
f. 33v τὸν παπάκα σας εἰς τὴν Παλαιάν Κούρτην καὶ εὐθὺς ἔτρεξα, μὲ κακοφαίνεται ὅμως, ἐπειδὴ σᾶς βλέπω ἕτοιμες νὰ ἀναχωρήσετε.

Κλεοπάτρα: Ἄχ: ψυχή μου, ὄχι διὰ ἄλλο τέλος παρὰ μόνον διὰ νὰ σὲ ἀνταμώσω εἰς τὸν δρόμον. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ τύχη μου μὲ ἀγαπᾶ καὶ διὰ τοῦτο σὲ ἔστειλεν ἐδῶ.

Χαιρέσκος: Κυρία μου δὲν εἶμαι ἄξιος νὰ σᾶς εὐχαριστήσω, ἐπειδὴ γνωρίζω ὅτι με ἀγαπάτε.

Σουλτάνα: Ἰδοῦ, ὁ παπᾶς ἔρχεται:

Κλεοπάτρα: Ὁ παπᾶς;

Σουλτάνα: Ναί, ναί, ὁ παπᾶς.

Χαιρέσκος: τὸ ἔπαθα χιότικο (κύταξε τριγύρο του) Τί νὰ κάμω; ποῦ νὰ κρυφθῶ;

Κλεοπάτρα: ἔμβα, ψυχή μου μέσα εἰς τὸ Καπινέτο, καὶ ὅταν βήζω νὰ εὔγῃς.

Χαιρέσκος: Ἔτζι θὰ κάμω (ἐμβαίνει μέσα εἰς τὸ Καπινέτο).

Μαρήτζα: Ἐγὼ φεύγω.

f. 34r

Σκηνὴ Ετη

Γενεράλης, Μαρῆτζα, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα, Χαιρέσκος.

Γενεράλης: Τί, Μαρῆτζα, ἀκόμι ἐδῶ εἶσαι;

Μαρήτζα: Τώρα ἑτοιμάσθηκαν τὰ κορίτζια.

Γενεράλης: (ἐμβαίνει, βήχει)

Χαιρέσκος: Εὐγαίνει ἀπὸ τὸ γιατάκι (στοχαζόμενος ὅτι βήχει ἡ Κλεοπάτρα) καὶ λέγει «δόξα σοι ὁ Θεός, ὁποῦ ἐγλύτωσα» (βλέπει τὸν Γενεράλη καὶ φεύγει).

Γενεράλης: Τί εἶναι αὐτὸ πρέ;
Αὐτὸς ὁ γαϊδαρος πάλιν ἐδῶ. (κτυπᾷ χέρια).

Κλεοπάτρα: λιγοθυμᾶ.

Μαρήτζα: Ὁ Ἀλέκος ἦτον.

Γενεράλης: (κτυπᾷ χέρια καὶ ἔρχεται ὁ δοῦλος). Φώναξε τὸν Ἀλέκον.

Σουλτάνα: (Εὐγαίνει ἔξω νὰ εἰπῇ τὸν Ἀλέκον νὰ προφασισθῇ ὅτι αὐτὸς ἦτον).

Γενεράλης: Ποῦ πηγαίνεις πρέ;

Σουλτάνα: Τώρα ἔρχομαι.

Γενεράλης: (τὴν ἐμποδίζει) Γερεμίσου μέσα.

Herescu: (intră brusc, fără să privească pe cineva). Sărut mîna, m-am întîlnit cu babaca voastră la Curtea Veche şi am fugit direct, dar îmi pare rău că vă văd gata de plecare.

Cleopatra: Ah, psihi mu, nu într-alt scop, ci numai ca să te-ntîlnesc pe drum. Pare-se însă că norocul mă iubeşte şi de asta te-a trimis aici.

Herescu: Doamna mea, nu sînt demn să vă mulţumesc, pentru că ştiu că mă iubiţi.

Sultana: Uite, vine tata!

Cleopatra: Tata?

Sultana: Da, da, tata.

Herescu: Am păţit-o!* (se uită împrejur) Ce să fac? Unde să mă ascund?

Cleopatra: Vino, sufletul meu în cabinet şi, cînd tuşesc, să ieşi.

Herescu: Aşa o să fac (intră în cabinet).

Marîţa: Eu plec.

Scena V

Generalul, Mariţa, Cleopatra, Sultana, Herescu.

Generalul: Ce Mariţo, tot aici eşti?

Marîţa: Acum s-au pregătit fetele.

Generalul: (Intră, tuşeşte).

Herescu: Iese din iatac (crezînd că tuşeşte Cleopatra) şi zice „Slavă ţie Doamne că am scăpat!" (îl vede pe general şi fuge).

Generalul: Ce este asta bre? Măgarul ăsta iar aici (bate din palme).

Cleopatra: leşină.

Marîţa: Alecu era.

Generalul: (bate din palme şi vine slujitorul). Strigă-l pe Alecu.

Sultana (iese afară să-i spună lui Alecu să pretindă că el era.).

Generalul: Unde mergi, bre?

Sultana: Acum vin.

Generalul: (o împiedică) Intră înăuntru.

---

* expresie grecească: τὴν ἔπαθα σὰν Χιώτης:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Σκηνὴ στ^τη

Ἀλέκος (ἐμβαίνει μέσα). Γενεράλης, Σουλτάνα καὶ Μαρήτζα.

Γενεράλης: (θυμωμένος). Πόθεν ἔρχεσαι Ἀλέκος;

Ἀλέκος: Ἀπὸ τὸν ὀνδᾶ τῆς νενές.

Μαρήτζα: Δὲν εἶσουν μέσα εἰς τὸ Γιατάκι τώρα; (τὸν κάμνει νεῦμα διὰ νὰ εἰπῇ τὸ ναί, καὶ ποσῶς δὲν τὸ αἰσθάνεται).

Ἀλέκος: Ἐγὼ εἰς τὸ Γιατάκι ἀπὸ χτὲς δὲν ἐμβῆκα.

Σουλτάνα: (Τὸν κάμνει νεῦμα διὰ νὰ προσποιηθῇ).

Ἀλέκος: Δὲν εἶμαι τρελλὸς νὰ κοιμηθῶ τὴν ἡμέραν.

Γενεράλης: Καλά, τί ἔκαμες;

Ἀλέκος: Ἐκάθουμουν εἰς τὸ Γιατάκι, ὅμως δὲν ἠκοιμούμουν.

Γενεράλης: Δὲν σὲ ἐρωτῶ ἂν ἐκοιμοῦσουν, ἀλλὰ ἂν εἶσουν εἰς τὸ Γιατάκι.

Ἀλέκος: Τῇ ἀληθείᾳ δὲν ἠκοιμούμουν.

Γενεράλης: Ἲρὲ ἄνθρωπε, εἶσουν στὸ Γιατάκι;

Ἀλέκος: Ναί, εἶμουν εἰς τὸ Γιατάκι, ὅμως δὲν ἐκοιμούμουν.

Scena VI f. 34v

Alecu (intră înăuntru), Generalul, Sultana și Mariţa.

Generalul (furios). De unde vii, Alecule?

Alecu: Din odaia mamei.

Mariţa: Nu erai în iatac acum? (Îi face semn cu capul să spună da, şi nu simte de loc).

Alecu: Eu n-am intrat în iatac de ieri.

Sultana: (Îi face semn din cap să se prefacă).

Alecu: Nu sînt nebun să dorm ziua.

Generalul: Bine, ce făceai?

Alecu: Şedeam în iatac, însă nu dormeam.

Generalul: Nu te întreb dacă dormeai, ci dacă erai în iatac?

Alecu: Adevărat, nu dormeam.

Generalul: Bre, omule, erai în iatac?

Alecu: Da, eram în iatac, dar nu dormeam.

Σκηνὴ Ζ^τη

Τζόρτζης, δραγωμάνος, Γενεράλης, Κλεοπάτρα, Μαρῆτζα, καὶ Σουλτάνα.

Τζόρτζης: Προσκυνῶ τὴν Εὐγενείαν σας ἄρχων Γενεράλη.

Γενεράλης: Εἶμαι ταπεινὸς δοῦλος, Μονσιοῦ Τζόρτζη.

Τζόρτζης (πρὸς τὴν Κλεοπάτραν): Φιλῶ το χέρι σας Κυρία μου.

Κλεοπάτρα: (πασχίζει νὰ φανῇ χαροποιὰ ὅμως δεν ἠμπορεῖ) Προσηκώνεται.

Τζόρτζης: Κυρία μου, σήμερον δὲν ἔχεται κέφι, καὶ με κακοφαίνεται, ἐγὼ ἦλθα διὰ νὰ διασκεδάσω τὰ πάθη μου θεωρῶντας σας. Καὶ ἐξ ἐναντίας μᾶλλον αὐξήνθησαν ἐξ αἰτίας τοῦ κεφσιζλικιοῦ σας.

Κλεοπάτρα: Τιμὴν μεγάλην μὲ κάμετε.

Μαρήτζα: (κρυφίως ἐν ᾧ ὁ Τζόρτζης ὁμιλεῖ μὲ τὸν Γενεράλην τὴν λέγει) Κάμε τὸν πολιτικόν, ἐπειδὴ ἔχετε χρείαν ἀπὸ αὐτόν.

Κλεοπάτρα: Ἄχ λελίτζο, τῇ ἀληθείᾳ, ἂν δὲν εἶχα ἐντερέσσο, καὶ ἂν ὁ πατέρας μου δὲν ἦτον διαφορετικός, δὲν ἤθελα ἐκ ταυθῇ περισσότερον ἀπὸ τὴν καλὴν μέραν.

Scena VII f. 35r

George, dragomanul, Generalul, Cleopatra Mariţa, şi Sultana.

George: Mă-nchin, prea-cinstite boier general.

Generalul: Slugă prea-plecată, Monsiu George.

George: (către Cleopatra). Sărut mîna, doamna mea.

Cleopatra: (încearcă să pară bucuroasă, dar nu poate Se închină).

George: Doamna mea, astăzi nu aveţi chef şi-mi pare rău, eu am venit să-mi împrăştii suferinţa privindu-vă şi, dimpotrivă, mi-am mărit-o din cauza proastei voastre dispoziţii.

Cleopatra: Mă onoraţi mult.

Mariţa: (în secret, cît vorbeşte George cu generalul, îi spune să fie amabilă, fiindcă f. 35v are nevoie de el).

Cleopatra: Ah, lelliţo, adevărat, dacă n-aş avea interes, şi dacă tatăl meu nu era altfel, n-aş vrea mai mult decît un bună ziua.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Μαρήτζα: Ἔχεις δίκαιον ἀδελφή, ἐὰν τινὲς δὲν κολακεύση τὸν ἕνα καὶ τὸν ἄλλον, φορᾶ τῆς πείνας.

Τζόρτζης: Ἀπόψε, κυρία, δὲν θὰ ὑπάγετε εἰς τὸ θέατρον; εἶναι πολλὰ εὔμορφον, καὶ ἂν ἀγαπᾶτε ὁρίστε εἰς τὴν λόζαν μου.

Σουλτάνα: Ἐὰν μᾶς δώσῃ τὴν ἄδειαν ὁ παπᾶς;

Γενεράλης: Μάλιστα, πηγαίνετε.

Τζόρτζης: (ἀναχωρεῖ) Φιλῶ τὸ χέρι σας, τὸ βράδι σᾶς προσμένω ἀφεύκτως εἰς τὸ θέατρον.

Σκηνὴ Η^τη

Γενεράλης, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα, Μαρῆτζα, καὶ δοῦλα·

Γενεράλης: Κυτάξετε, Κορίτζια, νὰ κερδίσετε τὸ ἀντρὲ διὰ μέσου τοῦ Μονσιοῦ Τζόρτζε.

Σουλτάνα: Ὦ παπάκα, εἶναι τὸ μόνον εὔκολον
f. 35^r πράγμα, φθάνει νὰ τὸν κάμῃ ἡ Κλεοπάτρα κολακείαις, καθ'ὅτι ἐμένα δὲν μὲ νοστιμεύεται.

Κλεοπάτρα: Εἴτε θέλω, εἴτε δὲν θέλω, πρέπει νὰ τὸν κάμω ἐξ ἀνάγκης, τόσον τέλος πάντων νὰ πηγαίνωμεν εἰς τοὺς Λιπισκάνους, καθότι πλησιάζει ὁ καιρὸς τοῦ τραπεζιοῦ.

Γενεράλης: Ἠμπορεῖτε νὰ πηγαίνετε, ἐπειδὴ Σᾶς προσμένω μὲ τὸ τραπέζι.

Μαρῆτζα: Λοιπὸν πηγαίνετε μὲ τὴν θείτζαν Ἀννῆκα, ἐπειδὴ ἐγὼ ἄργησα, καὶ δὲν ἠμπορῶ νὰ ἀφήσω τὴν Ἀννῆκα μοναχήν, ὅταν ἦλθα ἐδῶ τὴν ἄφησα μὲ τὸν Ἰατρόπουλον, τώρα ὅμως ἴσως ἔφυγε.

Γενεράλης: Καὶ ἐγὼ σὲ συμβουλεύω νὰ ἀκολουθήσουν ὅσα ἀπὸ τὴν Ἰδέαν σας καὶ ἀπὸ τὴν ἰδέαν μου δὲν ἀπερνῶσι, ὁ Ἰατρόπουλος εἶναι ἕνας διάβολος κρυφός, καὶ μὲ τὴν ψευδορητορικήν του ἠμπορεῖ να καταπείθη τον καθέναν, πολλῶ δὲ μᾶλλον τὴν Ἀννῆκαν, ἐγὼ σὲ βεβαιῶ, ὅτι θέλει κάμῃ κάθε τρόπον νὰ τὴν ἀπατήσῃ, διότι βλέπω τὶ ματιαῖς τῆς δίδει πάντοτε.

f. 36^v Μαρῆτζα: Μόνον αὐτὸ δὲν τὸ ἔκοπτε τὸ ξηρόν μου, τώρα μὲ ἐβάλετε εἰς ὑποψίαν.

Κλεοπάτρα: Τώρα ἡμεῖς τὶ κάμομεν;

δοῦλα: (ἀπὸ τὴν πόρταν κάμνει νεῦμα τῆς Κλεοπάτρας νὰ εὔγῃ ἔξω).

Κλεοπάτρα: (εὑρίσκει τον Σολκάνον, ὁ ὁποῖος τὴν προσφέρει ἐν ραβάσι, τὸ λαμβάνει τρέμουσα καὶ ἐμβαίνει μέσα εἰς τὸ Γιατάκι τραβῶνταν τὴν Σουλτάνα) Ἔλα ἀδελφὴ μέσα.

Marița: Ai dreptate, surioară, dacă nu-i flatezi pe unul și pe altul, mori de foame.

George: Astă seară, doamnă, nu mergeți la teatru? Este foarte frumos și dacă vă face plăcere, poftiți în loja mea.

Sultana: Dacă ne dă voie babaca?

Generalul: Sigur că da, duceți-vă.

George: (pleacă) Sărut mîna, diseară vă aștept neapărat la teatru.

Scena VIII-a

Generalul, Cleopatra, Sultana, Marița și slujnica.

Generalul: Vedeți, fetelor, să profitați să intrați cu Monsiu George.

Sultana: O, babaca, e lucrul cel mai simplu, ajunge să-l lingușească Cleopatra, că pe mine nu mă apreciază.

Cleopatra: Vreau, nu vreau, trebuie să o fac de nevoie, așa că la urma urmelor să mergem în Lipscani, fiindcă se apropie ora mesei.

Generalul: Puteți merge, fiindcă vă aștept cu masa.

Marița: Atunci duceți-vă cu tușa Anica, pentru că eu am întîrziat și nu pot să o las pe Anica singură. Cînd am venit aici am lăsat-o cu Iatropoulos, acum însă poate a plecat.

Generalul: Și eu te sfătuiesc să te duci, pentru că se pot întîmpla cîte nu-ți trec prin cap și nici mie, Iatropoulos este un diavol ascuns și cu pseudoretorica lui poate să-l ducă pe oricine, cu atît mai mult pe Anica; eu te asigur că va face orice să o ademenească, pentru că văd ce ochi'ade li aruncă toldeauna.

Marița: Numai asta nu m-a lăsat capul, acum mă băgați la bănuială.

Cleopatra: Acum noi ce facem?

Slujnica (face semn din cap, de la ușă, Cleopatrei să iasă afară).

Cleopatra: (îl găsește pe Solcanis, care îi dă un răvaș; îl ia tremurînd și intră în iatac, trăgînd-o pe Sultana). Haide, surioară, înăuntru.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Σουλτάνα: Τί ἀκολοῦθησε;

Κλεοπάτρα: (Δεικνύει τὸ ῥαβάσι ἀπὸ τὸν Χαιρέσκον).

Σουλτάνα: (Χαμηλὴ φωνὴ) Διάβασέ το ὀγλίγωρα.

Κλεοπάτρα: (διαβάζει ἀγάλια) Φιλῶ τὰ ματάκια σου, ἄχ, Κλεοπάτρα ψυχή μου. Γράψε με ὀγλήγορα ἂν οἰκονομέθη τὸ πράγμα, ἐπειδὴ τρέμω ὁ ἄθλιος, καὶ εἶμαι μὲ τὴν ἔννοιάν σου, ἐπειδὴ ἠξεύρω ὅτι εἶσθαι αἰσθαντική, ἐὰν εἶναι τρόπος ἔρχομαι ἀπόψε νὰ σὲ πάρω μὲ τὴν καλιάσκαν, καὶ πάλιν διασκεδάζουσι τὰ πάθη μας. Τί νὰ κάμω τώρα, ἀδελφή, ποῦ νὰ τὸν γράψω; καὶ τί; μήτε καιρὸν δὲν ἔχω.

Σουλτάνα: Ἐγὼ σὲ συμβουλεύσω νὰ εἰπῇς τὸν Σολκάνον διὰ τοῦ Βιζιταίου, νὰ ἔλθῃ ὑστερώτερον, καὶ νὰ κρυφθῇ κάτω εἰς τὸν παχτζάν, καὶ ἀφ' οὗ κοιμηθῇ ὁ παπας, τότε νὰ πηγαίνουμεν καὶ ἡμεῖς κάτω, καὶ ἐὰν θέλῃς τὸν γράφεις καὶ τὸν μηνῇς τὴν ὑπόθεσιν μὲ τὸν Βιζιταῖον.

Κλεοπάτρα: Ἔτζι θὰ κάμω (εὐγαίνει ἔξω).

Σκηνὴ Θτη

Σουλτάνα μόνη ἀνοίγει τὸν μπεσακτᾶ της καὶ εὑρίσκει ἓν σουβενίρ τοῦ Ἀλέκου Φιλιππέσκου

Σουλτάνα: (δακρύουσα). Ἄχ τοῦτο μὲ διασκεδάζει, τοῦτο αὐξάνει τὴν λύπην μου. Τοῦτο εἶναι ἡ μόνη μου παρηγορία. Τοῦτο μὲ ἡδύνει, τοῦτο με θλίβει καὶ ἀνακαλεῖ τον φιλατατόν μου Ἀλέκον. Ἄχ: Ἀλέκο: Ἄχ, ψυχὴ τῆς ψυχῆς μου. Ἄχ: ἂν ἤσουν νὰ ἰδῇς τὴν ἠγαπημένην σου Σουλτάνα ὁποῦ ἀποθανεύσκει κατατηκομένη ἀπὸ τὸν σφοδρὸν σου ἔρωτα, Ἄχ: διατί νὰ μὴν εἶμαι εἰς αὐτὴν τὴν περίστασίν μου μιὰ χοριάτισσα τοῦ Σακογενίου, ὁποῦ νὰ ἔχω κἂν πάντοτε εἰς τοὺς ὀφθαλμούς μου τὸν ἠγαπημένον μου Ἀλέκον. Ἄχ, Σουλτάνα, ἐχάθης.

Πράξις Βρα

Σκηνὴ πρώτη

Γιάγκος Βακκαρέσκος καὶ Κελλάρης τῆς Φλωριάσκας μέσα εἰς τὸν παχτζάν.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μόϊ Κελλάρη, ποῦ εἶναι ἡ Κοκκονίτζα;

Sultana: Ce s-a întîmplat?

Cleopatra: (îi arată rîvașul lui Herescu).

Sultana (cu voce joasă). Citește-mi-l repede.

Cleopatra: (citește rar): Îți sărut ochișorii, ah, Cleopatra, psihi mu, Scrie-mi repede dacă s-a rezolvat treaba, fiindcă tremur sărmanul și sînt cu grija ta, fiindcă știu că ești sensibilă. Dacă e posibil, vin diseară să te iau cu calașca și iarăși se vor risipi suferințele noastre. f. 37
Ce să fac acum, frate, Unde să-ți scriu? Și ce? Nici timp nu am.

Sultana: Eu te sfătuiesc să-i spui lui Solkanis, vizitiul, să vină mai tîrziu și să se ascundă jos, în „bahța" și cînd o să adoarmă tata, atunci să mergem și noi jos și dacă vrei să-i scrii și să-l trimiți o vorbă în chestiunea asta cu vizitiul.

Cleopatra: Așa o să fac. (iese afară).

Scena IX-a f. 37v

Sultana singură își deschide punga și găsește un „suvenir" de la Alecu Filipescu.

Sultana: (lăcrămînd). Ah, asta e singura mea mîngîiere, asta mă face să uit, îmi mărește însă tristețea. Asta îmi tulburâ sufletul. Asta e singura mea consolare. Asta mă încîntă, asta mă întristează, asta mi-l amintește pe iubitul meu Alecu. Ah, Alecu! Ah, sufletul sufletului meu! Ah, dacă ai vedea-o pe iubita ta Sultana, care moare, topită de dragostea ta puternică. Ah! De ce să nu fiu în această situație a mea o țărancă din Săcuieni, ca să-l am mereu în fața f. 37v
ochilor pe iubitul meu Alecu. Ah, Sultana, ești pierdută!

Actul II

Scena I

Iancu Văcărescu și Chelarul Florească în grădină.

Iancu Văcărescu: Moș Chelare, unde e coconița?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Κελλάρης: Τώρα ἦτον ἐδῶ.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μόνη ἦτον;

Κελλάρης, Ὄχι, δὲν ἦτον μόνη, ἦτον μὲ τὸν Ἀλέκον Φλωρέσκον.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Δὲν ἠμπορεῖς νὰ φωνάξεις τὴν κοκκώναν Κλεοπάτραν: νὰ τὴν εἰπῶ μόνον ἕνα λόγον.

Κελλάρης: Μάλιστα, φθάνει μόνον νὰ μοὶ ὑποχθῆτε τὸ παχτζίσι.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μός Κελλάρη, ἤξευρε ὅτι ἀπὸ ἐμένα ἔχεις ἓν καλὸ παχτζίσι, μόνον νὰ φέρῃς τὴν κοκκωνίτζα κάτω.

f. 38r Κελλάρης: Ἐγὼ πηγαίνω καὶ Εὐγενεία σου κρύψου ἀπὸ πίσω ἀπὸ τὸ Κιόσκι, διὰ νὰ μὴ σὲ ἰδῇ κανένας.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Πήγαινε, ὅμως ἔλα ὀγλίγωρα, ἐπειδὴ δὲν ἠμπορῶ νὰ καθήσω πολὺ ἐδῶ ὑποκάτω (ἐμβαίνει ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὸ Κιόσκι, ὁ Κελλάρης ἀναχωρεῖ).

Σκηνὴ Βρα

Κελλαρής, Κλεοπάτρα, Ἀλέκος Φλωρέσκος. Σουλτάνα, καὶ Σολκάνος.

Κελλάρης: Ὁρίσατε κοκκονίτζα εἰς τὸ Κιόσκι (ἔρχονται ὅλοι ἐκεῖ, ὁ Γιάγκος Βακκαρέσκος βλέπει καὶ τὸ Βιζιταῖον τοῦ Χαιρέσκου καὶ δὲν θέλει να φανῇ).

Κλεοπάτρα: (τοῦ Βιζιταίου) Δημήτριε, ἔλα ἐδῶ, να εἰπεῖς τὸν τζελεπῆ, ὅτι οἰκονόμησα τὸ πρᾶγμα διὰ τὸν τζελεπῆ Ἀλέκον.

Ἀλέκος Φλωρέσκος: Καλήτερον πηγαίνω ἐκεῖ να διηγηθῶ ὅλην τὴν ἱστορίαν.

Κλεοπάτρα: Καὶ ἔτζι γίνεται. Πὲς λοιπὸν τὸν τζελεπῆ ὅτι φιλῶ τὰ ματάκια του καὶ ὅτι ἔρχεται ὕστερον ἐκεῖ ὁ ἐξάδελφος νὰ τὸν διηγηθῇ τὴν ἱστορίαν.

Σολκάνος: Ὁρισμός κοκκονίτζα.

Σουλτάνα: Καλήτερον ἀπὸ αὐτὸ ὁποῦ εἶπες τῷ Βιζιταίῳ γράψετον εἰς ἕνα χαρτάκι διότι ἠμπορεῖ νὰ μὴν εὕρῃ καιρὸν νὰ τὸν ὁμιλήσῃ, ἐσὺ ἠξεύρεις πολλὰ καλὰ πῶς τοὺ φυλάττει ἡ στρίγλα ἡ γυναῖκα του, ὅμως τὸ ῥαβάσι ἠμπορεῖ νὰ τὸ δώσῃ με οὐσούλι.

Κλεοπάτρα: Καλὰ λέγεις, ἀδελφὴ (πρὸς τὴν Σουλτάνα). Κάθησε λοιπὸν Δημήτρη ὀλίγου, ἕως οὗ νὰ γράψω.

Δημήτριος: (Πηγαίνει πίσω ἀπὸ τὸ Κιόσκι, ὅπου ἦτον ὁ Γιάγκος Βακκαρέσκος κρυμμένος).

Chelarul: Acum era aici.

Iancu Văcărescu: Era singură?

Chelarul: Nu, nu era singură. Era cu Alecu Florescu.

Iancu Văcărescu: Nu poți să o chemi pe cocoana Cleopatra? Să-i spun doar o vorbă.

Chelarul: Da, e deajuns să-mi promiteți bacșișul.

Iancu Văcărescu: Moș Chelare, să știi că de la mine ai un bacșiș bun, numai să o aduci pe coconița jos.

Chelarul: Eu merg și domnia ta ascunde-te în spatele chioșcului, să nu te vadă cineva.

Iancu Văcărescu: Mergi, dar vino repede, pentru că nu pot sta mult aici jos. (Intră de jos, din chioșc. Chelarul pleacă).

Scena II

Chelarul, Cleopatra, Alecu Florescu, Sultana și Solkanos.

Chelarul: Poftiți, coconiță, în chioșc (vin toți acolo, Iancu Văcărescu îl vede și pe vizitiul lui Herescu și nu vrea să se arate).

Cleopatra: (vizitiului): Dumitre, vino aici, să spui cilibiului că am rezolvat treaba pentru celebi Alecu.

Alecu Florescu: Mai bine merg acolo să-i povestesc toată istoria.

Cleopatra: Și așa, va să zică. Spune-i deci cilibiului că-l sărut ochișorii și că vine pe urmă acolo vărul să-i spună istoria.

Solkanos: Porunciți, coconiță.

Sultana: Mai bine decît ce i-ai spus vizitiului, scrie asta pe o hîrtioară, pentru că poate să nu găsească timp să-i vorbească; tu știi prea bine că-l păzește zgripțuroaica de nevastă-sa, însă răvașul poate să-l dea cu ușurință.

Cleopatra: Bine zici, surioară (către Sultana). Așează-te deci puțin, Dumitre, pînă scriu.

Dumitru: (merge în spatele chioșcului, unde era ascuns Iancu Văcărescu).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În continuare, scena a II-a și scena a III-a a acestui act au un conținut care face dificilă reproducerea în textul de față.

/*Actul III*/

Σκηνὴ Βρη

Scena II

'Αλέκος Φλωρέσκος καὶ Χαιρέσκος

Alecu Florescu și Heresceu f. 41r

'Αλέκος Φλωρέσκος: (ἐμβαίνει εἰς τὸν ὀνδᾶ τοῦ Χαιρέσκου) Φιλῶ τὸ χέρι σας πεῖ μου.

Alecu Florescu: (intră în odaia lui Heresceu). Sărut mîna, beiul meu.

Χαιρέσκος: Δοῦλος σας ταπεινὸς νέϊκουλίτζε, ἀδελφέ εἶναι τρεῖς ὧρες ἀφ'οὗ σὲ προσμένω.

Heresceu: Slugă prea-plecată, neiculiță, frate de trei ore te aștept.

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μόλις τώρα ἐσηκωθήκαμεν ἀπὸ τὸ τραπέζι.

Alecu Florescu: Abia acum ne-am sculat de la masă.

Χαιρέσκος: Διηγήσου με, νὰ μὲ θάψῃς ὅλην τὴν 'Ιστορίαν καὶ ὑπόθεσιν ἐν συντόμῳ, ἐπειδὴ ἠμπορεῖ νὰ ἔλθῃ τινάς καὶ τότε γίνεται ἡ ἐσχάτη πλάνη χεῖρον τῆς αρης.

Heresceu: Povestește-mi toată istoria și cazul pe scurt, pentru că poate să vină cineva și atunci greșeala din urmă e mai rea decît cea dintîi.

'Αλέκος Φλωρέσκος: 'Αδελφέ, ἐγὼ μόνον τόσον ἠξεύρω, μὲ ἐφώναξεν ὁ Γενεράλης καὶ μὲ ἠρώτησε, πόθεν ἔρχομαι, καὶ τοῦ εἶπα ὅτι ἀπο τὸν ὀνδᾶ, τῆς νανᾶς, τότε μὲ ἔκαμε νεῦμα ἡ ἐξαδέλφη νὰ εἰπῶ ὅτι εἴμουν εἰς το γιατάκι, τὸ ὁποῖον καὶ παρευθὺς ἔκαμα καὶ ἐκεῖνος το ἐδέηθη, καὶ οὕτω ἔπαυσαν ὅλοι.

Alecu Florescu: Frate, eu numai atîta știu, m-a strigat Generalul și m-a întrebat de unde vin și i-am spus că din odaia mamei, atunci mi-a făcut semn din cap verișoara să spun că eram în iatac, ceea ce am făcut de îndată și acela a crezut și astfel s-au liniștit toți.

Χαιρέσκος: Εἶναι ἐλπὶς νὰ τὴν εἰδῶ ἀπόψε;

Heresceu: E vreo speranță să o văd astăzi?

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μὲ εἶπε ἂν θέλῃς νὰ τὴν ἀνταμώσῃς, ἔλα περὶ τὴν μίαν τῆς νυκτός, ὅταν ὅλοι πηγαίνουσιν εἰς τὸ θέατρον, καὶ τότε αὐτὶ εἶναι μόνη, ἐπειδὴ θέλει κάμῃ τὸν ἄβρωστον.

Alecu Florescu: Mi-a spus că dacă vrei să o întîlnești să vii pe la unu noaptea, cînd merg toți la teatru și atunci e ea singură, pentru că vrea să se prefacă bolnavă.

Χαιρέσκος: Λοιπὸν πήγαινε τώρα 'Αλεκάκη καὶ σὲ εὐχαριστῶ, τὸ βράδι ἂς μὲ προσμένει, τῶρα εἶμαι ὑπόχρεος να ὑπάγω μὲ τὴν 'Ελέγκο μου εἰς τὸ σεργιάνι, χωρὶς νὰ θέλω, μόνον διὰ τὰ μάτια τοῦ πενθεροῦ μου, ἐπειδὴ ἂν δὲν κάμω ἔτζι, ποτὲ δὲν θέλω ἰδῆ ἰσπραβνιτζίαν.

Heresceu: Bine, mergi acum Alecuțule și-ți mulțumesc, să mă aștepte diseară, acum sînt obligat să mă duc cu Elenco a mea la plimbare, numai de ochii socrului meu, pentru că dacă nu fac așa, n-o să văd niciodată isprăvnicia.

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μάλιστα, μάλιστα.

Alecu Florescu: Sigur, sigur.

Σκηνὴ γ'

Scena III

'Ελέγκω καὶ Χαιρέσκος

Elenco și Heresceu.

'Ελέγκω, κόρη Παλιάνου: 'Αδελφέ, πηγαίνομεν εἰς τὸ σεργιάνι, ἢ ὄχι;

Elenco, fiica lui Bâleanu: Frate, mergem la plimbare sau nu?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

f. 12 Χαιρέσκος: Μάλιστα, νὰ πιῶ τὸ τζιπούκι μου καὶ πηγαίνομεν, Ἐλέγκω, ψυχή μου, διατὶ δὲν λές πάλιν τὸν παπάκα περὶ τῆς ἱσπραβνιτζίας μου, κρῖμα εἶναι τόσον καίρον χωρὶς δουλειάν, ὑφανίσθημεν ὅλο ἀπὸ τὸ πουγγῆ τῶν μουλκιῶν μας, τὸ ἱράτι το ἐφαγάμεν πρὸ δύο χρόνων.

Ἐλέγκω: Μὴ λές, ἀδελφὲ τὸ ἐφάγαμεν, πὲς τὸ ἔφαγα μὲ τὴν Κλεοπάτραν, τῇ ἀληθείᾳ ὅταν ἐνθυμοῦμαι καὶ αὐτὸ καίεται ἡ καρδιά μου.

Χαιρέσκος: Ὄχι ἀδελφή, διατὶ εἶσαι τέτοιος ἄνθρωπος, αὐτό, τώρα ἀπέρασε, καὶ ἦτον ὅλα ψεύματα διά παγατέλαις. μὴ συγχίζεσαι.

Ἐλέγκω: Διά ἐμένα δὲν εἶναι παγατέλα παντελῶς, ἀλλ'εἶναι πολλὰ μεγάλο πρᾶγμα.

Heresceu: Sigur, să-mi beau ciubucul şi mergem, Elenco, psihi mu, de ce nu-i mai spui lui babaca de isprăvnicia mea, e păcat să fiu atîta timp fără slujbă; am pierdut tot din venitul moşiilor noastre, am mîncat venitul pentru doi ani.

Elenco: Nu spune, frate, că l-am mîncat noi, spune că l-ai mîncat cu „Cleopatra, zău, cînd îmi aduc aminte şi asta, îmi arde inima.

Heresceu: Nu, soro, de ce eşti aşa, asta a trecut acum şi erau toate mînciuni, pentru bagatele, nu te sinchisi.

Elenco: Pentru mine nu sînt bagatele de loc, ba chiar e un lucru foarte important.

Σκηνὴ δ^{η}

Scena IV

Παλιάνος. Παλιάγκα, καὶ οἱ ἀνωτέρω

Băleanu, Băleanca şi cei de mai sus.

Παλιάνος: Καλὴ ἡμέρα σας, παιδιά, τί κάμετε; (προσκυνώνται ἀμφότεροι)

Băleanu: Bună ziua, copii, ce faceţi? (se înclină amîndoi).

Χαιρέσκος: Ἑτοιμαζόμεθα νὰ πηγαίνομεν εἰς τὸν Πόδον.

Heresceu: Ne-am pregătit să mergem la Podul /Mogoşoaiei/.

Ἐλέγκω: Πρῶτον ἐνθυμήθημεν τὰς δυστυχὰς μας, ἔπειτα ἑτοιμάσθημεν.

Elenco: Mai întîi ne-am amintit de necazurile noastre, după aceea ne-am pregătit.

f. 42^{v} Παλιάγκα: Τὶ δυστυχία ἔχετε ἐσεῖς;

Băleanca: Ce necazuri aveţi voi?

Ἐλέγκω: Ἄχ νενέκο, ὁ ἄνδας μου τόσον καιρὸν καθέται χωρὶς δουλεά, ἔχομεν καὶ τόσα ἔξοδα, τοῦτο ὀλίγον τὸ ἔχετε;

Elenco: Ah, neneco, bărbatul meu stă de atîta vreme fără slujbă, avem şi atîtea cheltuieli, asta puţin vi se pare?

Παλιάνος: Σιώπα ὁμίλησα ἐγὼ μὲ τὸν βιστιάριν, εἶπα καὶ τῇ συμπεθέρα μου νὰ ἀναφέρῃ τὸν αὐθέντην περὶ τῆς ἱσπραβνιτζίας σου, καὶ μὲ ἔδωσε καλὲς ἐλπίδες.

Băleanu: Mai încet, am vorbit eu cu Vistierul, i-am spus şi cumetrei mele să-i vorbească domnului de isprăvnicia ta şi mi-a dat speranţe bune.

Χαιρέσκος: Τῇ ἀληθίᾳ, παπάκα, πολλὰ καλὰ ἐκάματε, ἐπειδὴ ξεπουλήσαμεν τὰ αὐγά, γυρίσαμεν καὶ τὰ καλάθια.

Heresceu: Adevărat, babaca, foarte bine ai făcut, pentru că am vîndut ouăle, am răsturnat şi coşurile.

Παλιάνος: ἂς πηγαίνομεν λοιπὸν εἰς τὸν πόδον.

Băleanu: Să mergem deci la Pod.

Παιρέσκος: Ἐγὼ πηγαίνω μὲ τὴν Ἐλέγκω.

Heresceu: Eu merg cu Elenco.

Παλιάνος: Καὶ ἐγὼ μὲ τὴν γυναῖκα μου (ἀναχωροῦσιν).

Băleanu: Şi eu cu nevastă-mea (pleacă).

Σκηνὴ ε^{η}

Scena V

Ἀλέκος Φιλιππέσκος, Γιάγκος Γκολέσκος καὶ Ἀρβανίτης (ἐμβαίνουσι μέσα)

Alecu Filipescu, Ianeu Golescu şi Arvanitul (intră înăuntru)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

'Αλέκος Φιλιππέσκος: 'Εδῶ εἶναι ὁ τζελεπῆς;

'Αρβανίτης: "Οχι, δὲν εἶν' ἐδώ, τζελεπῆ.

Γιάγκος Γκολέσκος: ἐκεῖνος περιπατεῖ κατόπι εἰς τὴν Κελλαρέσσαν.

'Αλέκος Φιλιππέσκος: Καλὰ λές.

'Αρβανίτης: "Οχι, τζελεπῆ ἐπάησε μὲ τὴν Κοκκονίτζα.

Γιάγκος Γκολέσκος: Μὲ τὴν Κοκκονίτζαν;

'Αρβανίτης: Ναὶ μὲ τὴς Κοκκονίτζαν.

Γιάγκος Γκολέσκος: Αὐτὸ ποῦ νὰ τὸ γράψωμεν: ὁ Χαιρέσκος μὲ τὴν γυναῖκα του εἰς τὸν πόδον, αὐτὸ δὲν τεργιάζει.

'Αλέκος Φιλιππέσκος: 'Εντὸς θὰ τὸ ἰδοῦμεν εἰς ταῖς Γαζέταις.

Γιάγκος Γκολέσκος: Τῷ ὄντι ἄξιον διὰ ταῖς γαζέταις (ἀναχωροῦσι).

Alecu Filipescu: Aici este cilibiul?

Arvanitul: Nu, nu este aici, cilibi.

Iancu Golescu: Dînsul se plimbă la Chelăreasă.

Alecu Filipescu: Bine zici.

Arvanitul: Nu, celebiul a plecat cu coconița.

Iancu Golescu: Cu coconița?

Arvanitul: Da, cu coconița.

Iancu Golescu: Asta unde să o scriem? Herescu împreună cu soția lui la Podul Mogoșoaici, nu se prea potrivește.

Alecu Filipescu: În curînd o s-o vedem în gazete.

Iancu Golescu: Cu adevărat demn de gazete (pleacă).

Σκηνὴ στ^τη

Χαιρέσκος καὶ 'Αρβανίτης

Χαιρέσκος: ('Εμβαίνει μέσα).

'Αρβανίτης: Τζελεπῆ ἦλθεν ὁ τζελεπῆ 'Αλέκος Φιλιππέσκος, μὲ τὸν τζελεπῆ Γιάγκον Γκολέσκον.

Χαιρέσκος: (τώρα ἂν δὲν πήγαινα μὲ τὴν 'Ελένκο ἤθελα νὰ κατορθώσω πολλά). Πές νὰ τραβίξῃ τὴν καλιάσκαν.

Scena VI

Herescu și Arvanitul

Herescu: (intră înăuntru).

Arvanitul: Boierule, a venit cilibi Alecu Filipescu cu cilibi Iancu Golescu.

Herescu: (acum dacă nu mergeam cu Elenco, puteam să fac multe). Spune să tragă caleașca!

Σκηνὴ Ζ^μη

Χαιρέσκος καὶ Σολκάνης

Χαιρέσκος: Δημήτριε, πήγαινε νὰ εἰπῆς τὸν τζελεπῆ 'Αλέκον Φλωρέσκον νὰ ἔλθῃ ἕως ἐδῶ, πὲς ὅτι τὸν περιμένω εἰς σκάλαν.

Σολκάνης: Πάλιν θὰ τὴν πάθωμεν τζελεπῆ.

Χαιρέσκος: Γκρέμι σου, μὴν ὁμιλεῖς γουρσούζικα (ἀναχωρεῖ ὁ Βιζιταῖος.)

Scena VII

Herescu și Solkanis

Herescu: Dumitre, mergi să-i spui cilibiului Alecu Florescu să vină pînă aici, spune-i că-l aștept la scară.

Solkanis: Iarăși o s-o pățim, boierule.

Herescu: Lasă-mă, nu vorbi morocănos (pleacă vizitiul)

Σκηνὴ Η^μη

'Αλέκος Φλωρέσκος καὶ Χαιρέσκος

Χαιρέσκος: 'Αλεκάκι, ἠμπορῶ νὰ ἀνέβω ἀπάνω, ἢ εἶναι κανένας;

'Αλέκος Φλορέσκος: 'Απόψε δὲν εἶναι δουλεῖα, ἐπειδὴ εἶναι ἄπειροι ἐπάνω, ὅμως ἂν θέλῃς ἀπὸ τὸ παράθυρον, μάλιστα. 'Ημπορεῖς νὰ τὴν ὁμιλήσῃς.

Χαιρέσκος: Εἰς το διάβολο εὐχαριστοῦμαι.

Scena VIII

Alecu Florescu și Herescu

Herescu: Alecuțule, pot să urc sus, sau e cineva?

Alecu Florescu: Astă seară, nici vorbă, pentru că sînt mulți sus, dacă vrei, la fereastră da. Poți să-i vorbești.

Herescu: Mulțumesc diavolului. - f. 11^r

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

'Αλέκος Φλωρέσκος: (ἀναχωρεῖ καὶ λέγει) 'Αδελφὲ κρύψου ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὴν σκάλαν, ἐπειδὴ ἠμπορεῖ νὰ σὲ εἰδῃ τινάς, καὶ νὰ εὕρω τὸν πελᾶ μου.

Χαιρέσκος: (κρύπεται).

Σκηνὴ Θ^τη

'Αλέκος Φλορέσκος καὶ Ματῆγκος υἱὸς Γενεράλη.

'Αλέκος Φλωρέσκος: (κατεβαίνει καὶ εὑρίσκει εἰς τὴν σκάλαν τὸν Ματήγκω).

Ματῆγκος: 'Αλέκο, ἐσὺ μὲ ταῖς κατεργαριαῖς σου μὲ κάμνεις μασκαράν, ἐσὺ ξετρελένεις τὴν Κλεοπάτραν, ἐσὺ τὰ προξενεῖς ὅλα, λοιπὸν κύταξε νὰ μὴν εὕρῃς τὸν διαβολόν σου.

'Αλέκος Φλορέσκος: Φαίνεται ἔχεις κέφι διὰ μάλωμα, ἐγὼ εἶμαι ἕτοιμος.

Ματῆγκος: Ὦ ἀνοήτε, ζῶον: (ἀναχωρεῖ).

Σκηνὴ Ι^η

Χαιρέσκος Κλεοπάτρα καὶ 'Αλέκος Φλωρέσκος.

'Αλέκος Φλωρέσκος: 'Αδελφέ (τραβῶντας τὸν Χαιρέσκον) Εὔγα καὶ ὁμίλησε, τί ἔχεις νὰ εἰπῇ, καὶ φύγε, διότι ἄκουσες τί εἶπε ὁ Σοφρατζὴς Ματῆγκος.

Χαιρέσκος: (Εὐγαίνει καὶ κυτάζει τὴν Κλεοπάτραν...) Ἄχ ψυχὴ τῆς ψυχῆς μου: Εἰς ὅλον τὸ διάστημα τοῦ Ἔρωτός μου, οὕτως ἐπαιδεύθην, πότε τὴν σκάλαν φυλάστων, πότε τὴν θύραν; πότε τοὺς πόδους, καὶ πότε ἀλλοῦ. Ἄχ; μόλον τοῦτο συγκρίνων τὴν δυστυχίαν ὁποῦ αὐτὸς ὁ Ἔρως μοὶ ἐπροξένησε μὲ τὴν εὐτυχίαν ὁποῦ ἡ τύχη μὲ ἐχάρησε, τὰς εὑρίσκω πολλὰ ἐλαττοτέρας, διὰ τοῦτο μᾶλλον προκρίνω καθ' δυστυχίαν, παρὰ τὴν παραμικρὰν εὐτυχίαν ἀπὸ αὐτάς, διὰ τοῦτο ἀπεφάσισα ν'ἀπεράσω ταύτην τὴν νύκταν ἐδῶ καὶ νὰ παρηγοροῦμαι κἄν, ἠξεύρων ὅτι ἡ ἐρωμένη μου εὑρίσκεται πλησίον μου.

Κλεοπάτρα: Αχ, ψυχή μου. Ἂν μὲ ἀγαπᾶς πήγαινε νὰ ἡσυχάσῃς διὰ νὰ μὴν ἀκολουθήσωσι ἄλλα μεγαλήτερα κακά.

Καιρέσκος: Ἰδοῦ τὸ κάμνω, ἐπειδὴ μὲ προστάζεις πλὴν ἀκουσίως (ἀναχωρεῖ). Δακρύων, κυρία μου, μὴ περιμένεις ν'ἀκούσῃς ἄλλο, παρὰ τοῦ πολυπαθοῦς Χαιρέσκου εἶμαι μόνον τὸν ἀλιτήριον θάνατον.

Alecu Florescu: (pleacă și spune). Frățioare, ascunde-te de jos de la scară, fiindcă poate să te vadă cineva și să-mi găsesc beleaua.

Herescu: (se ascunde)

Scena IX

Alecu Florescu și Matingos, fiul Generalului.

Alecu Florescu: (coboară și îl găsește pe scară pe Matingos).

Matingos: Alecule, tu cu șmecheriile tale mă faci de ris, tu o innebunești pe Cleopatra, tu le pricinuiești pe toate, așa că vezi să nu dai de dracu.

Alecu Florescu: Pare-se că ai chef de ceartă; eu sînt gata.

Matingos: O, nechibzuitule, bestie! (pleacă).

Scena X

Herescu, Cleopatra și Alecu Florescu

Alecu Florescu: Frate (trăgindu-l pe Herescu) Ieși și spune ce ai de spus, doar ai auzit ce a zis sofragiul Matingos.

Herescu: (iese și o vede pe Cleopatra) Ah, sufletul sufletului meu! În tot timpul, de cînd te iubesc, așa am fost pedepsit, cînd să păzesc scara, cînd ușa, cînd podul și cînd în altă parte. Ah! deși comparînd această nefericire pe care mi-a adus-o Eros cu fericirea pe care mi-a dăruit-o soarta, le găsesc mult mai ușoare, de aceea prefer orice nefericire, decît cea mai mică fericire dintre acestea; de aceea am hotărît să petrec noaptea aceasta aici și să mă consolez în cele din urmă știind că iubita mea se află lîngă mine

Cleopatra: Ah, psihi mu. Dacă mă iubești, mergi să te liniștești, ca să nu urmeze alte rele mai mari.

Herescu: Iată că o fac, pentru că îmi poruncești fără voia mea. (Pleacă) Plîngînd, doamna mea, nu aștepta să auzi alt ceva, de la prea-nefericitul Herescu, ci numai moartea ticăloasă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN ALTRO LAVORO DI SEMINARIO DELLO STUDENTE G. CĂLINESCU

NICOLAE SCURTU

Il noto storico e critico letterario O. Papadima ha publicato[1] i lavori dello studente G. Calinescu sostenutá al seminario del professore M. Dragomirescu, e anche noi abbiamo recentemente publicato un lavoro[2] presentato al l'austero professore Charles Drouhet. In scquito ricerche assidue abbiamo avuto la possibilità di ritrovare un altro piccolo saggio[3], questa volta sopra la letteratura italiana, in cui il volcanico Călinescu si slancia con una totale disinvoltura, da buon conoscitore che ne era di questa. Il contatto con l'eminente dotto R. Ortiz è stato augurale[4] in quanto il Călinescu penetrè iniaddentro nello studio sistematico della cultura del paese di Dante. D'altronde l'autore della più seria „Storia della letteratura romena" confessera più tardi, sincero come sempre, quanto doveva al suo maestro: „Con lui mi sono assueffato a scrivere i libri, con lui ho sperimentato il mestiere dell'informazione letteraria e della costruzione critica su base storica, è da lui che so tutto quello che so. E questo lo so, non dai corsi oppure dai lavori di seminario, ma dalle relazioni personali, dai colloqui, dalla collaborazione che mi sollicita prima di cheidermi schiettamente se ne sono capace"[5]. L'incontro nella sala della biblioteca l'invio a Napoli nei mesi di giugno luglio del 1921, il litografare del corso „La Rinascità", la partecipazione pero non troppo regolare, el corso d'italiano, l'invito di collaborare alla revista „Roma" il sostenimente di laurea, come anche gli interventi del professore per inviarlo in Italia, cio che avvenne tra il 1924 e il 1926, sono solo alcuni momenti di quest'amicizia á ed esemplare collaborazione tra maestro e il discepolo.

La descrizione dettagliata di questi incontri sulla base di una salda documentazione, suggerirà più chiaro le affinità elettive dei due dotti umanisti[6]. Il lavoro *Correnti e scrittori rappresentativi della letteratura*

---

[1] O. Papadima, *Dello studente*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3–4, 1965, p. 513–553.

[2] N. Scurtu, *Ancora un lavoro di seminario dello studente G. Călinescu*, „Manuscriptum", 7, nr. 3, (24), 1976, p. 93–97.

[3] *L'originale nell' Archivio della Facoltà di lingua e letteratura romena dell'Università di Bucarest.*

[4] I. Bălu, *I legami con la letteratura italiana*, în „La vita romena".

[5] G. Călinescu, *Ad uno scisso*, în „Roma"; 13, nr. 3, lul-sept., 1933, p. 8–10.

[6] C. N. Negoiță, *Un amicizia letteraria: G. Călinescu–R. Ortiz*, în *Almanacco letterario*, 1969, p. 259–260 *(Ricordi)*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 259–261, Bucureşti, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

italiana contemporanea dimostra la cultura che possedeva il Călinescu a quel momento. Notiamo un sicuro conoscimento del fènomeno letterario italiano contemporaneo. Nel suo stile non si osservano luoghi comuni, ne un memoriare stupido di autori e di date ma, al contrario, troviamo sottili caratterizzazioni, espressioni di vari toni ed idee valorose che saranno ogni volta riprese lo spirito di Călinescu si fermerà sulle terre antiche, medievali o contemporanee di Roma. Le intuizioni esatti, la giusta volutazione il cogliere infinitesima le di quello che à il vero il falso valore l'etichettàre grazie alla sottile ironia di Călinescu, di quello che à durevole ed effimero nella letteratura italiana contemporanea, sono soltano pochi degli attributi specifici dell'insolito storico e critico letterario. Le ommissioni di grafia sono insignifianti. E per questo, il proffessore non ci tiene conto ed assegna palla bianca.

GH. CĂLINESCU

ESAME DI LINGUA ITALIANA
CORRENTI E SCRITTORI RAPPRESENTATIVI NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Esposizione e critica delle leggende classische medievali che preannunziano il Rinascimento.

La „Vita Nuova" di Dante considerata come espressione del periodo mistico nell'evoluzione di Dante e la questione della realtà di Beatrice cosi come oggi si pone.

Correnti e scrittori rappresentativi nella letteratura italiana contemporanea.

Ciosuè Carducci moriva nel anno 1907 a Bologna.

La sua influenza era stata grandissima, ma i più meritevoli poeti che vennero dopo di lui lo rinnegarono. Ma intanto tutti hanno qualcosa di lui. Non hanno più quel lirismo pieno di vigore e di vanità pagana, ma riprenderanno gli uni le sue teme liriche, gli altri le forme e quella abitudine di utilizzare la visione antica nell'esprimere i sentimenti (talvolta moderni). È vero che a quell'epoca cioè prima che Carducci morisse anche D'Annunzio dettava poesie di concezione antica. Ma D'Annunzio è un pagano che rivive l'antichità, Carducci solamente lo rigrettava. L'archeologismo di Carducci persiste anche dopo di lui. Benchè splendidamente evocata, l'antichità di Pascoli non è che un velo più grazioso, più poetico della vita reale per coprire i sentimenti moderni di Pascoli, le sue tristezze, la sua irrequitudine, il suo socialismo, e — potrei dire — il suo simbolismo. Oggi Luigi Siciliani, Lipparini ed altri ci danno ancora delle poesie scritte in metro antico ma il loro classicismo è puramente formale. Nei ultimi anni D'Annunzio à stato brutalmente contestato (notoremo che tutti i suci detrattori sono ancora — e sono stati — carducciani senza confessarlo) per l'influenza nefasto dicono — che ha avuto sulla nuova generazione.

Si è condannato specialmente la sfrenata sensualità, l'affetazione, il manierismo. Eppure D'Annunzio resterà un grande poeta della vita pagana, carnale, sensuale *(Versilia, La Morte del Cervo)* grande animatore delle finzioni classiche, finzioni che sone rimate fredde sulla pena di

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Carducci. Come prosatore D'Annunzio è molto meno interessante. Il prosatore dell'Italia d'oggi credo di essere il Panzini reppresentante nella letteratura italiana della Romagna (siccome Carducci era stato della Florenza, D'Annunzio del litorale dell'Adriatica.) Malgrado le sue reminiscenze di Anatole France c'è un scrittore del tutto italieno. Non è un romanciere nel senso proprio della parola, ma un interrogatore della vita, un moralista sano e senza pedanteria e un poeta.

Ironico senza cattiveria come il France (vede le sue opinioni sulla donna), lirico senza sentimentalismo, osservatore della vita ma senza „florentinismo". Piu nuvoloso nei primi scritti (La cagna nera), la sua opera si rasserena nei ultimi anni. *(Viaggio di un povero letterato, Lanterna di Diogeno, Cerco moglie ... Signorine, La Madonna di mamà)* dove la critica della vita è fatta con bonomia, con amore e supratutto con arte. Intenzioni filosofiche e per dir meglio psicologiche, mostra nelle sue novelle anche Pirandello, il Siciliano dopo il Verga *(Il cavallo nella luna)*. Questi due sarebbero i classici. Da Verona è troppo e troppo cinico. Preferisco Paolieri con i suoi quadretti maremmani e forestieri. Dopo Marinetti il modernismo sarà coltivato specialmente nel circolo della rivista „La Voce". Colui che à riuscito meglio mi par di essere il pittore Soffici nei suoi „*Chimisimi lirici*, Bif ş zf + 18 e sopratutto nel suo „*Giornale di bordo*". Papini scriverà il romanzo intellettuale *(Un uomo finito)*, Soffici il romanzo moralizzante *(Lemmonio Borrero)*, Zùccoli de romanzi mondani.

In ciò che riguarda la critica, Croce sarà un grande filosofo ma non un critico. Solamente Renato Serra avrà questo merito, ed è comparabile in questo al De Sanctis. Papini e gli altri sono semplicemente giornalisti : Croce, Cesareo sono esteticiani.

Serra rivive, dunque crea dinuovo, l'opera d'arte che vuol apprezzare e farla aprezzata. Poeta e critico nel medesimo tempo ha fatto nelle sue „Lettere" opera nuova.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«EMINESCIANA»

NICOLAE MECU

Cu cîțiva ani în urmă editura *Junimea* din Iași a avut lăudabila inițiativă de a crea o colecție specială consacrată poetului național: *eminesciana*. Nu puteam ști atunci cu exactitate care avea să fie configurația noii colecții; ceea ce putem observa azi (după apariția a 11 volume) cu îndreptățire este, în primul rînd, caracterul *deschis* al întreprinderii, tendința de a cuprinde aspecte cît mai variate ale operei și mai ales ale bibliografiei critice eminesciene. În acest sens, enumerarea celor 11 apariții este prin ea însăși edificatoare: 1. Mihai Eminescu, *Poezii*; 2. G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu;* 3. T. Vianu, *Mihai Eminescu;* 4. Gh. Bulgăr, *De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene*; 5. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*; 6. M. Dragomirescu, *Mihai Eminescu*; 7. Mihai Eminescu, *Scrieri pedagogice*; 8. Vasile Gherasim, *Mihai Eminescu — Studii și articole*; 9. *Mihai Eminescu în critica italiană*; 10. Grigore Scorpan, *Mihai Eminescu —Studii și articole*; 11. Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*. Criteriile selecției au fost, așadar, generoase; reeditarea unor opere fundamentale, editarea unora noi, aducerea în actualitate a altora insuficient știute sau ignorate, traducerea pentru prima oară a unor lucrări valoroase datorate exegeților străini. (În ce privește opera poetului, bilanțul seriei este mai sărac.) Se mai poate vedea că editura a avut în vedere și un criteriu de selecție regional în receptarea lui Eminescu. Diferențele de valoare între autori sînt uneori foarte mari, dar poetul nostru „nepereche" merită strîngerea la un loc a celor scrise despre el, fie acestea de oricît de modestă valoarea critică. Pe de altă parte, se creează prin aceasta o panoramă interesantă a receptării lui Eminescu de-a lungul anilor și de către personalități diverse ca orientare, structură și calitate. În interiorul volumelor tip culegere, materialele sînt ordonate cel mai adesea cronologic. Se observă, în limitele cronologiei, efortul editorilor de a selecta cercetările cele mai bune și de a le da o poziție proeminentă. Un mare avantaj pe care-l oferă modul de organizare a seriei este acela că, inclusiv pentru unii dintre marii exegeți, ne prezintă pentru prima oară între coperțile unei singure cărți scrierile despre Eminescu, apărute uneori la mari distanțe de timp, în volume și reviste diferite. *Dacă va fi continuată cu seriozitate, colecția «eminesciana» poate deveni un impresionant corpus al exegezelor eminesciene.*

Nu știm care sînt gîndurile și posibilitățile de perspectivă ale editurii. Sugerăm că, pe lîngă volume tip culegere dintr-un singur autor mai pot fi făcute și unele alăturînd contribuțiile mai multor cercetători, mai ales

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 263—267, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cînd un important studiu riscă să rămînă necuprins în volumele colecției pentru că autorul lui n-a mai scris și altele cu privire la Eminescu. Aspectul mozaical al unor asemenea cărți poate fi eliminat prin alegerea de texte cu o temă unică sau teme înrudite (de ex.: *Eminescu și cultura clasică*, *Modernitatea lui Eminescu*, *Probleme ale editării lui Eminescu* ș.a.). Din punct de vedere tehnic, am sugera o mai bună broșare (dacă nu legarea acestor cărți pe care nu le luăm în mînă doar o dată în viață), precum și o corectură mai atentă (volumul Eminescu, *Scrieri pedagogice* este plin de greșeli de tipar, cu atît mai grave cu cît privesc editarea textului eminescian însuși, putînd fi asimilate, de către cititor, cu greșeli de lecțiune).

În ceea ce urmează ne vom opri asupra cîtorva dintre volume, încercînd să relevăm unele din aspectele mai importante ale textelor unanim recunoscute ca valoroase și cîteva probleme ce ni s-au părut interesante, din lucrări mai puțin cunoscute. Spațiul nu ne îngăduie să trecem în revistă fiecare volum.

Editura din Iași a început seria volumelor de critică prin publicarea studiilor lui G. Ibrăileanu, întîietate îndreptățită nu numai din motive cronologice, Ibrăileanu rămînînd încă spiritul tutelar al criticii ieșene. Îngrijitorul și prefațatorul ediției, criticul Mihai Drăgan, coordonatorul colecției, a ales, pe lîngă studiile fundamentale ale lui Ibrăileanu, apărute deja în volume, și cîteva de găsit pînă acum doar în reviste: serialul *Edițiile lui Eminescu*, *D-l Lovinescu este vesel*, scrieri în care analiza științifică și disputa polemică sînt umbrite de frecvente alunecări în pamflet, interesante totuși atît pentru a ne lămuri asupra opiniilor lui G. Ibrăileanu privind editarea lui Eminescu, cît și pentru completarea dosarului polemicii dintre cei doi mari critici. Mai apare, pentru prima oară în volum, un fragment din studiul *Influențe străine și realități naționale*. Foarte important este scurtul articol *„Amintirile" d-lui Slavici* (publicat pentru prima oară de Mihai Drăgan în „Ateneu" / 8 aug. 1970 și apoi reluat în volumul G. Ibrăileanu, *Campanii*, „Minerva", 1971), în care citim o afirmație de principiu greu de conciliat cu formula criticii „complete" de care o adoptase criticul: „Ca să gust *Luceafărul*, n-am nevoie de nici o știre despre om. Ca să pricep frumusețile lui și să le explic, n-am, iarăși, nevoie de nici o știre despre om. Și nici pentru a găsi formula și cataloga însușirile care au făcut din Eminescu poetul mare, pe care-l admirăm". Prezentul volum ne întărește opinia că Ibrăileanu a dat contribuția sa majoră la eminescologie în primul rînd prin aceste trei studii: capitolul despre Eminescu din *Spiritul critic* ..., scăpărătoare demonstrație de ideologie, și prin analizele stilistice din *Eminescu — pe lîngă plopii fără soț (considerații tehnice)* și *Eminescu — note asupra versului*. Alăturate lor, celelalte studii și articole confirmă constanta pasiunii criticului pentru poezia eminesciană, poezie despre al cărui rol în formația și evoluția lui Ibrăileanu Mihai Drăgan scrie, cu dreptate: „Este interesant de observat că însăși concepția lui Ibrăileanu despre poezie s-a cristalizat în chip expresiv tocmai în contactul îndelungat cu creația preferată pentru studiu, aceea eminesciană". Și, am adăuga, frecventa revenire a criticului asupra lui Eminescu se datorește nevoii simțite de a raporta alte creații la etalonul absolut. Prin acest joc de du-te-vino, Ibrăileanu dimensionează și ierarhizează mai exact atît creația eminesciană cît și opera celorlalți poeți asupra cărora el își exercită actul critic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mutatis mutandis, fenomenul este valabil și pentru Mihail Dragomirescu. Pentru autorul „științei literaturii" poezia eminesciană reprezintă absolutul estetic la care aleargă de cîte ori are nevoie să ilustreze „teoria capodoperei". Leonida Maniu, editorul volumului, nu a pierdut din vedere acest lucru, de aceea multe dintre studiile cărții sînt „fragmente" extrase din lucrări ca *Știința literaturii*, *Teoria poeziei* și *Principii de literatură*. Nu toate „eminescienele" lui Mihail Dragomirescu sînt de aceeași valoare. Se vede bine că cele mai pertinente observații sînt produsul unor momente de uitare a schemelor „științifice" ale esteticianului, atunci anume cînd criticul, eliberat de ele, se lasă în deplina libertate a gustului, intuiției și sensibilității. Cel mai amplu studiu în problema care ne preocupă rămîne acela din tinerețe, *Critica științifică și Eminescu* [1] (110 p.), care este și cea mai rotundă scriere a volumului, de o logică, coerență și limpiditate maioresciene. Celelalte contribuții sînt prea restrînse sau inegale (de ex. *Proza epică a lui Mihai Eminescu)*. Interesante, cu subtile observații sînt paralelele *(Der Stern* de Keller și *La steaua*, *Das dürre Blatt* de Lenau și *Foaie veștedă)*. Bun cunoscător al literaturilor europene, M. Dragomirescu este adesea un comparatist fin (deși fără metodă sau poate ... tocmai de aceea?): „Farmecul naturii la Horațiu și Virgiliu e plastic și olimpian ; dar fără vrajă și fără perspectivă. Farmecul naturii în Victor Hugo e larg și luminos, dar, deseori retoric și manierat și retorica manierată scade prețul poeziei. Farmecul naturii lui Lenau e rigid și maladiv. La Eminescu, farmecul naturii e neîntrecut prin perspectivele ce le deșteaptă în suflet [...], prin vraja ce înconjoară lucrurile [...], e larg și luminos [...] dar n-are nici cea mai mică retorică. [...] Durerea contemplativă ce întîlnim în descrierile lui Eminescu nu e propriu-zis dureroasă, ci suavă și duioasă" *(Mihai Eminescu)*.

Mai puțin cunoscute sînt „eminescienele" lui Grigore Scorpan. Discipol al lui G. Ibrăileanu (pe care îl citează foarte des, ca punct de sprijin în propriile-i demonstrații) și al filologului Al. Philippide, Grigore Scorpan a îmbinat, cum arată Virgil Andriescu (îngrijitorul ediției) și G. Ivănescu (semnatarul prefeței), ideile generale și perspectiva istorică cu acribia filologică și examenul lingvistic. Cele mai multe studii arată mai cu seamă această din urmă preocupare. Probabil că cercetătorul a ascultat de sfatul pe care Ibrăileanu îl da tinerei generații în fraza finală a *Notelor asupra versului* : „Poate se va găsi un tînăr, iubitor al lui Eminescu, care să renunțe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus, — și adesea nici nu se mai zărește — și să facă un stagiu în subsolurile ei". Fie că, murind prematur, n-a mai avut timp și pentru „zborul de vultur", fie pentru că nu a deținut aparatul de zbor mai la înălțimi, Grigore Scorpan s-a limitat în majoritatea cazurilor la analiza pozitivă, de amănunt, pierzînd din vedere ansamblul sau, cînd acesta este zărit, neglijînd demersul în trepte, care leagă faptele izolate de ideea generală. Dintre puținele dezbateri de principii ale volumului, remarcabil este studiul *Eminescu și Alecsandri — critica unei metode comparative*, în care autorul polemizează cu I. M. Rașcu *(Eminescu și Alecsandri*, 1936). Gr. Scorpan consideră, în mod just, că unele expresii, imagini etc. pe care Eminescu pare a le fi împrumutat din Alecsandri trebuie înțelese în contextul poe-

[1] O mică scăpare din vedere a editorului : *Tabela analitică de materii*, întocmită de Mihail Dragomirescu în 1925, nu este pusă de acord cu paginația volumului de față (v. p. 136—139).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mului eminescian, context ce schimbă și adîncește pînă la irecognoscibil semnificațiile. Mai mult: „imaginile, expresiile din poezia lui Eminescu nu trebuie considerate numai din punctul de vedere al valorii pe care o capătă în legătura organică cu strofa și poezia în care sînt integrate, și, de multe ori, sîntem obligați să le raportăm la *totalitatea* operei, pentru că ele pot să sintetizeze întreaga concepție și sensibilitate". Comparînd o strofă din *Luceafărul* cu alta, „asemănătoare", din *Vis de poet*, Gr. Scorpan conchide: „Ceea ce [...] la Alecsandri este simplă imagine ornantă, la Eminescu constituie un adevărat simbol, care închide într-însul tot înțelesul adînc pe care-l dădea iubirii". O filială stabilită de I. M. Rașcu între *Luceafărul* și *Ursita mea* („Mereu îl voi iubi și-n *veci* / *Va rămînea departe*" și, respectiv: „Așa avui eu parte / A sta în *veci departe* / Și-a plînge pentru ea") ne duce, spune Gr. Scorpan, „la paradoxala concluzie că Eminescu, atunci cînd *a exprimat* ceea ce era mai profund, mai particular concepției și sensibilității sale, a fost influențat de ... Alecsandri !".

Un bun studiu al lui Gr. Scorpan este *Elemente eminesciene în poezia lui A. Vlahuță*, singura carte a autorului, apărută la Iași în 1937, din care se puteau extrage unele fragmente pentru volumul „eminescienei". Studiul este o contribuție notabilă la analiza epigonismului eminescian. Autorul a intuit bine secretul succesului în epocă al lui Vlahuță și, am spune, prin extensie, al epigonismului eminescian: „Vlahuță, — să ni se ierte expresia — l-a popularizat pe Eminescu, făcîndu-l mai accesibil unui public de cetitori care avea o sensibilitate asemănătoare aceleia a marelui poet, dar căruia îi lipsea și potențialul afectiv necesar și posibilitatea intelectuală de a se menține la înălțimea unei concepții filosofice mai abstracte". Pertinentă este, de asemenea, explicarea formulei psihice a lui Vlahuță: „Ceea ce l-a făcut [...] pe Vlahuță să fie *tiranizat* de Eminescu, a fost, în primul rînd, lipsa lui de personalitate bine conturată, apoi spiritul său prin excelență *receptiv*, care au contribuit, în cea mai largă măsură, să fie veșnic dominat de alții, păstrînd, în toate peregrinările sale, doar o singură notă de consecvență lăuntrică: acea vagă melancolie fără rezonanțe puternice, caracteristică sufletelor deficitare".

În sfîrșit, foarte lăudabilă este ideea editurii de a publica în traducere unele dintre cele mai bune studii despre Eminescu scrise în străinătate. Nu ne vom opri asupra culegerii *Mihai Eminescu în critica italiană*, dar nu putem eluda o întîmpinare esențială ce poate fi adusă acesteia: masiva și foarte valoroasa carte a Rosei del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, merita o traducere integrală și editarea ei ca volum separat.

Studiul lui Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu* (trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pârvan), pornește, firește, dintr-o mare prețuire a poeziei eminesciene, dar și din conjugarea acestei prețuiri cu o vexație a autorului: critica românească, consideră el (în primul rînd cea a izvoarelor), a exagerat cercetarea surselor străine ale lui Eminescu în dauna analizei și a relevării originalității poetului român. (Implicit, obiecția este adusă și unui comparatism azi depășit). Profesorului francez nu i-a scăpat un anumit complex, al Europei, vizibil în critica noastră mai veche (cartea a apărut în 1963) chiar în abordarea lui Eminescu. Vexația ne apare îndreptățită mai cu seamă după ce parcurgem riguroasa demonstrație a cărții, demonstrație ce acoperă, pas cu pas, obiecția enunțată mai sus; căci una din ideile esențiale ale studiului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obținută prin urmărirea sistematică și consecventă a devenirii poeziei eminesciene, prin revelarea „rădăcinilor ascunse" care leagă tulpini aparent izolate, este că *cel mai puternic izvor al lui Eminescu a fost Eminescu însuși*. Lucrul s-a datorat fenomenului pe care Guillermou îl numește „butășire" : „scrierile nepublicate constituie un fel de rezervă din care Eminescu n-a încetat să ia : am văzut de mai multe ori cum cutare operă pusă la punct a fost detașată dintr-un ansamblu mai vast de care ținea mai întîi [...] Prin butășire înțelegem exploatarea făcută de Eminescu asupra unui pasaj al operei [...]". Urmărirea acestui fenomen i-a fost îngăduită (și poate chiar sugerată) cercetătorului francez de ediția Perpessicius, cu care el a și lucrat, în exclusivitate. O altă problemă esențială a cărții, în rezolvarea căreia deslușim, iarăși, o intenție polemică, este aceea a pesimismului lui Eminescu, înțeles, de o parte a criticii românești, ca un adaos (influență) din afară [2] și, din ingustă și rea interpretare, uneori blamat. Alain Guillermou dovedește, aparent paradoxal, că „orice pesimism sincer e un vitalism — vrem să spunem un comportament spiritual ivit dintr-o experiență singulară și concretă. Formularea lui ca doctrină, ilustrarea prin argumente conceptuale țin de învățămînt și sînt transmisibile, dar opțiunea primă în favoarea unei interpretări optimiste sau pesimiste a existenței în lume și a destinului uman depinde de cauze profunde anterioare influențelor primite. „Opțiunea primă" pentru pesimism este detectată de exeget în „două texte precoce (...) : *Mureșan* și *Amorul unei marmure* care revelă „meditațiile în care s-a cufundat, tînăr de tot, asupra destinului națiunii sale și asupra iubirii". Conștiința adîncă a situației critice a națiunii române și „certitudinea deprimantă că iubirea, putem spune, nu ține de lumea aceasta" constituie, după exegetul francez, nucleul germinativ al pesimismului eminescian în toate aspectele sale. Conceptul de pesimism este văzut foarte larg, aparent contradictoriu, acesta înglobînd atît temele expres deceptioniste (viața ca vis, problema morții) cît și pe cele tonifiante („decorul primitor" al naturii etc.).

Cartea lui Alain Guillermou rămîne o contribuție interesantă atît prin demersul de urmărire a „genezei interioare" a antumelor eminesciene cît și prin unele considerații de principiu, utile teoriei comparatismului în genere.

---

[2] Iată, în liniile ei generale, întîmpinarea pe care Guillermou o face acestei direcții critice : „E-a drept vorbind, Eminescu este nu tributar, ci solidar cu tot pesimismul european al secolului al XIX-lea. În loc de a vedea în el mai mult discipolul unui maestru, care l-ar fi învățat, din afară, pesimismul, e mai exact să-l considerăm drept reprezentantul român al unei tendințe — generală la scriitorii și gînditorii de pe la mijlocul secolului, — meditînd asupra lui Dumnezeu, asupra omului, asupra sensului destinului uman, pentru a încheia această meditație cu vederi deceptioniste. Istoricii literari au observat același curent de gîndire și de poezie filozofică în țări foarte diferite, foarte depărtate, unele de altele, și ei nu au remarcat, în toate cazurile, sursa". Adăugăm că nu toată eminescologia românească poate fi acuzată de exagerație izvorîtă și că cei mai mulți dintre exegeți au completat cercetarea influențelor cu analiza originalității lui Eminescu. De asemenea, că nu toată critica românească a considerat influența indiană sau schopenhaueriană ca pe o grefă „bolnavă" pe organismul „sănătos" originar al poetului, și nici nu a exclus ipoteza orientării pesimiste a lui Eminescu încă dinainte de contactul cu filosofiile menționate și cu *Junimea*. În genere, Alain Guillermou are o părere nu foarte bună despre eminescologia română : „În afara acestei ediții monumentale (ediția Perpessicius, n.n.), singura lucrare demnă de atenție, atît prin abundența cît și prin numărul judecăților de discutat, este *poate* (s.n.) *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu".

Afirmația este exagerată și nedreaptă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Al. Bistriţianu, *Teorie şi inspiraţie folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*

Editura Minerva, Bucureşti, 1977, 341 p.

Istoricii literari şi folcloriştii sînt de acord că interesul pentru creaţia populară este cu mult anterior momentului V. Alecsandri, prezentat cîndva ca „descoperitor" al plăsmuirilor anonime. Noile cercetări atestă tot mai mult că o serie de culegeri folclorice — chiar dacă restrînse şi trădînd grade diferite de respectare a principiului autenticităţii — şi mici articole au fost realizate şi unele publicate înainte de apariţia celor două fascicole de „cîntece bătrîneşti" editate în 1852—1853 de V. Alecsandri. Într-un recent studiu (Adrian Fochi, *Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti: Caietul de cîntece populare al lui Manuil Isopescu din anul 1843*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 22, 1977, nr. 1, p. 77—99) sînt trecute în revistă numele celor ce au contribuit — în perioada prealecsandriană — la atestarea folclorului românesc: Ioan Tincovici (1815), dr. Vasile Pop (1817), Bizanţiu P. Densuşianu (1821), Eftimie Murgu (1827), T. Cipariu (1831), Iordache Golescu (1830—1840), Alexandru Hasdeu (1833), I. Codru Drăguşanu (1835—1840), N. Pauleti (1838), G. Barit (1838—1839), Bucur Şerb (1839), C. Negruzzi (1840), C. Bolliac (1844), Al. Russo (1846), N. Tincu Velia (1818—1849) ş.a.

Al. Bistriţeanu s-a preocupat, timp de aproape 25 de ani, dintr-o perspectivă interdisciplinară (istoric-literară şi folcloristică) să pună în lumină, în studii monografice, întocmite pe baza „unor noi investigaţii şi meditaţii personale" şi ţinînd totdeauna seama de aportul altor cercetători pe acelaşi teren, cele două laturi („teorie şi inspiraţie folclorică") ale apropierii de folclor a unor predecesori ai lui V. Alecsandri: D. Cantemir, G. Asachi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, N. Bălcescu.

Cu o informaţie rivalizînd cu a folcloriştilor de meserie, Al. Bistriţianu nu este însă interesat în primul rînd să refacă traiectoria atestării, culegerii şi publicării folclorului în perioada amintită, ci să surprindă modalităţile diferenţiate sub care acesta pătrunde în atenţia scriitorilor citaţi. Studiu de istorie literară şi în bună măsură studiu de literatură comparată, cartea lui Al. Bistriţianu nu este una de însumare, ci una în care prevalează meditaţia personală, punctele de vedere originale, preluate uneori, cum este cazul celor spuse în capitolul *Creaţia populară ca preocupare şi izvor de inspiraţie la D. Cantemir şi N. Bălcescu*, apărut în „S.C.I..L.F.", 1953, şi de alţii, în mod tacit, fapt semnalat de autorul lucrării la p. 8.

Metoda proprie este explicit prezentată încă din primul capitol — *D. Cantemir*, — unde accentul nu mai cade (ca la A. Fochi, *Dimitrie Cantemir, etnograf şi folclorist*, în „R.E.F.", an. IX, 1964, nr. 1, p. 41—102 şi nr. 2, p. 119—142) pe inventarierea materialului etnologic, demersul critic nemaisupunîndu-se rigorilor etnografico-folclorice, ci acelora ale istoricului literar. În consecinţă, autorul nu mai stăruie asupra filonului popular în sine, ci pe sinteza artistică superioară, accentul căzînd acum pe *artistul* Cantemir, nu pe *folcloristul*. Astfel, cele 760 de sentenţii nu sînt privite cu ochiul folcloristului, ca prima culegere paremiologică românească, ci cu al estetului, care le surprinde consecinţele în creaţia cantemiriană, rolul lor de „element retoric", de „tic stilistic cel mai frecvent al discursului literar". *Istorici ieroglifice* îi sînt semnalate zăcămintele folclorice, însă lui Al. Bistriţianu îi reţine atenţia şi alt fapt, anume acela că marea creaţie amintită „reprezintă un debut excepţional al romanului şi pamfletului românesc", Cantemir fiind socotit, înaintea lui I. Budai Deleanu, „părinte al romanului, dar şi al speciilor epice scurte din literatura noastră".

Un punct de vedere personal aduce şi capitolul închinat lui I. Heliade Rădulescu. În acest caz autorul înlătură unele prejudecăţi, respinge afirmaţii paradoxale. G. Ibrăileanu, ca să rămînem la un singur exemplu, negase, nu numai lui Heliade, ci în genere poeţilor munteni, contribuţia la folosirea creatoare a folclorului. Al. Bistriţianu adînceşte, pe baza prospectării întregii opere a autorului *Zburătorului*, punctul de vedere al lui Ov. Densusianu: „Fără să fi arătat — spunea marele lingvist şi folclorist — statornic convingerea că literatura noastră ar cîştiga dacă s-ar apropia mai mult de ce este tradiţional, străvechi, fără să fi teoretizat asupra necesităţii ca scriitorii să coboare mai des în popor — aşa ceva aveau s-o spună alţii — dînsul n-a rămas străin de sufletul celor de jos şi e cel dintîi care l-a înţeles şi redat mai bine". Al. Bistriţianu probează că poetul muntean şi-a apropiat zăcămintele poeziei populare într-o serie largă de creaţii proprii: *Simbăta moşilor*, *Sărbătoare cîmpenească pentru 30 august 1837*, *Corbul*

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 269—289, Bucureşti, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și vulpea, Măceșul și florile, Muștele și albinele, Păcală și Tîndală sau Cavalerul și scutierul, O festă în comemorația zilei de 23 septemvrie 1854 sau Cobza lui Marinică, Șolcan, Un muteroi și o femeie ș.a., creații în care sînt prezente motive populare, modalități artistice proprii folclorului. Prin apelul la folclor, mai amplu decît se admitea, Heliade îi apare lui Al. Bistrițianu ca un precursor al ideologiei *Daciei literare.*

Capitolul rezervat lui M. Kogălniceanu este caracterizat de aceeași largă perspectivă de abordare, stăruindu-se asupra unei opere mai puțin pusă la contribuție cînd s-a examinat relația cu folclorul a conducătorului *Daciei literare: Note despre Spania* (1846), cea mai semnificativă piesă în acest sens, remarcabilă prin densitatea faptelor folclorice consemnate și prin angajarea unor paralele româno-hispanice, fapt pentru care Al. Bistrițianu propune să i se acorde lui Kogălniceanu locul meritat în comparatismul folcloric, numindu-l „precursorul momentului Hasdeu și Odobescu".

V. Haneș „semnalase în treacăt" că în *Cîntece populare a Moldaviei* C. Negruzzi a avut ca model studiul lui J. Mainzer *Musique et chants populaires de l'Italie*, publicat în „Revue des deux Mondes", Paris, t. I, seria a II-a, 1835, p. 490—522. Al. Bistrițianu clarifică de fapt, pe baza unui examen de texte puse față în față, că împrumuturile lui C. Negruzzi sînt reale, dar „se reduc la cîteva idei generale privind creația folclorică, potrivite mai ales pentru partea introductivă a articolului său", în care sînt traduse, parafrazate sau rezumate unele pasaje din studiul lui Mainzer. Pe baza comparării de texte, aflăm, pentru prima dată cu certitudine, că „miezul articolului (lui C. Negruzzi — n.n.) stă în analiza directă a fenomenului folcloric românesc, pe temeiul unor texte populare din Moldova, ceea ce asigură originalitatea părții celei mai consistente din articol și, implicit, incontestabila valoare a contribuției lui C. Negruzzi". Al. Bistrițianu consemnează de fiecare dată că, fără să escamotăm ecourile la noi în țară ale preocupărilor folcloristice de peste hotare, trebuie să vedem în îndreptarea scriitorilor români spre zăcămintele spiritualității populare un fenomen firesc, condiționat de nevoi interne, iar nu de mimetism. Reale reușite ale relației creație originală-folclor au înregistrat scriitorii dotați. La G. Asachi sînt reținute ca mai realizate baladele de inspirație populară, însă contactul poetului moldovean cu folclorul n-a fost prea fructuos: „Încercînd să-și acorde propria imaginație cu mentalitatea folclorică și să-și modeleze versul după schemele prozodiei populare, nu și-a realizat decît parțial intențiile, fie că nu a intuit suficient această mentalitate, fie că nu a izbutit să ajungă decît la o pastișă hibridă a expresiei folclorice".

Cartea lui Al. Bistrițianu este unul din roadele unei școli, aceea a Institutului de istorie și teorie literară condus de G. Călinescu, în cadrul căruia autorul cărții a lucrat în anii 1950—1963 (cercetător științific și apoi șef de sector). Studiul a fost dealtfel comandat de G. Călinescu, care i-a formulat și titlul: „directorul de atunci și întemeietorul acestui așezămînt de cercetare — scrie Al. Bistrițianu — inițiase un număr important de lucrări privind folclorul românesc, nu numai pentru a răspunde unei îndatoriri la care îl obliga titulatura instituției ..., dar și pentru faptul că el însuși era dornic să se apropie mai mult de un domeniu al literaturii naționale de care se arătase mai puțin preocupat pînă la acea dată. Ca urmare firească, începuseră să-l intereseze, într-o mai mare măsură, vechile și permanentele raporturi existente între literatura noastră scrisă și creația populară". Într-adevăr, G. Călinescu *(Estetica basmului, Arta literară în folclor, Folclorul la „Convorbiri literare")* și o serie de colaboratori de seamă ai săi (Ov. Papadima, Gh. Vrabie, I. C. Chițimia, Val. Ciobanu, Al. Bistrițianu) elaborează și publică în revista Institutului un număr însemnat de temeinice studii, în prelungirea cărora se situează și cartea de acum al lui Al. Bistrițianu, ca și două volume colective tipărite anterior *(Izvoare folclorice și creație originală*, 1970 și *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, ambele apărute sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima).

Cartea lui Al. Bistrițianu (n. 7 septembrie 1911, Tecuci) reprezintă teza sa de doctorat susținută în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", cu prof. dr. Ov. Papadima. În vederea tipăririi ei, urma să-i fie anexate încă două capitole *(V. Alecsandri* și *Al. Russo)*, deziderat pe care autorul nu și l-a mai putut împlini, stingîndu-se din viață la o zi (3 iulie 1976) după ce-și susținuse doctoratul.

Iordan Datcu

George Marcu, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977, 207 p.

Editura muzicală — care și-a înscris atîtea merite și prin darea la lumină, cu o deosebită acuratețe științifică, a atîtor culegeri de folclor, în care creația poetică era necontenit însoțită de melodiile ei — ne-a dăruit recent o nouă și frumoasă carte: *Folclor muzical aromân*, semnată de George Marcu. Dacă am înțelege prin atributul „frumoasă" numai impecabila ținută grafică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a acestei cărţi, am nedreptăţi-o profund, ca şi pe autorul ei. Această culegere de cîntece ale aromânilor nu e numai frumoasă şi prin conţinutul ei, ci şi importantă prin golul pe care îl umple, după discul de cîntece aromâne editat acum cîţiva ani de casa Electrecord. Într-adevăr, dacă — aşa cum ne relatează eminentul muzician Ion Dumitrescu, onorînd această carte cu o prefaţă pe care o semnează ca preşedinte al Uniunii Compozitorilor — cele două modeste culegeri similare apărute în perioada interbelică : *Cîntece populare*, editată în 1928, şi *130 melodii aromâne*, în 1937,— sînt de mult epuizate. Şi dacă literatura populară aromână şi îndeosebi poezia lirică şi epică ni s-au relevat în trecut printr-o sumă de culegeri şi studii semnate cu nume celebre de savanţi români şi străini, — muzicologii au acordat mult mai puţină atenţie melosului creat de această ramură a poporului român, care şi-a păstrat cu atîta dîrzenie şi mîndrie limba, obiceiurile şi creaţia artistică, împărţind mai bine de un mileniu bucuriile şi necazurile vieţii cu popoarele din sud-estul european, unde şi-a menţinut aşezările străvechi din munţii Peninsulei balcanice şi din preajma lor. Cartea alcătuită de George Marcu se alătură astfel fericit recentelor culegeri de poezie aromână, semnate de Hristu Cîndroveanu şi Chiraţa Iorgoveanu, ca şi transpunerii în limba română literară a basmelor aromâne, realizată de Mihail Magiari după culegerea lui Pericle Papahagi, — toate trei apărute la noi în editurile Minerva şi Univers. George Marcu era cel mai îndreptăţit să ne înfăţişeze melosul care însoţeşte lirica şi epica populară a aromânilor — aşa îşi spun ei astăzi — în toate momentele vieţii lor. Născut în Perivole, sat de aromâni din Grecia, George Marcu s-a integrat rodnic, timp de aproape cinci decenii, vieţii din patria noastră, la fel ca atîţia aromâni stabiliţi, uneori din trecutul mai îndepărtat, în satele şi oraşele noastre. La fel ca el, George Marcu nu şi-a uitat locurile natale, cu graiul, obiceiurile şi cîntecele oamenilor de acolo. Încă din 1932 — ca învăţăcel al profesorului Constantin Brăiloiu — a cules şi a studiat creaţia populară a aromânilor din patria noastră, cu atenţie specială asupra muzicii lor. Astăzi, se poate mîndri cu o impresionantă activitate în acest domeniu, în cadrul Arhivei de folclor, apoi la Institutul de folclor, astăzi Institut de dialectologie şi etnografie, ca şi în conducerea formaţiilor artistice de muzică aromână. Cartea de faţă e astfel rodul bogat al acestei îndelungi activităţi. Culegerea — constituită din înregistrări de la aromânii stabiliţi în Dobrogea şi în împrejurimile Bucureştiului — e precedată de un amplu şi dens studiu introductiv. Prin acest studiu, George Marcu întregeşte, pînă la viaţa din zilele noastre, evocările din trecut ale unor savanţi ca T. Capidan, despre traiul şi obiceiurile acestor fraţi ai noştri de departe. Întregirea era necesară, deoarece compactele grupe de aromâni care s-au stabilit succesiv în patria noastră şi-au adus cu ele şi au păstrat fidel întregul tezaur folcloric al locurilor de unde au venit. În cîntecele lor culese de George Marcu, întîlnim astfel nume de localităţi aromâne, ca Samarina cea cîntată de Bolintineanu; Moscopole, vechiul centru cultural şi comercial distrus acum două secole; Gramoste, Perivole, Aminciu, Furca ş.a. Cîntecele lor reînvie nume de celnici înţelepţi şi de luptători pentru libertate : Gogu Mişu, Kola, Dabija, Bucuvala, Boşca. Ele păstrează cuvinte străvechi din moştenirea latină : iubitei i se spune *vrută*, iar tînărului *gione*; *dzeană* înseamnă şi geană şi deal; *oara* vine de la latinul *hora*, care a dat la noi neologismul *oră*. Muzica aromânilor are un specific şi mai accentuat, şi asupra lui insistă George Marcu, — şi în introducere şi în culegerea sa. Poezia armânilor e în întregime cîntată; nici epica lor nu cunoaşte recitativul daco-român. De aceea, cîntecele cermoniale şi baladele sînt scurte şi concise, sobre. Melodiile lor sînt în majoritate caracteristice prin modulaţii arhaice, — prepentatonice şi pentatonice. Dar ceea ce e şi mai specific este întonarea lor eterofonică sau polifonică, adesea realizată de două grupe care cîntă alternativ. Frumuseţea aspră a melosului aromân e astfel de un mare efect auditiv şi spectacular.

Pentru cititorii care nu cunosc dialectul, George Marcu şi-a însoţit notaţia muzicală a cîntecelor şi melodiile instrumentale cu anexe cuprinzînd textele poetice în versiune paralelă — aromână şi daco-română — precum şi cu aparatul ştiinţific modern al oricărei culegeri de folclor. Astfel cartea sa întregeşte admirabil cunoaşterea culturii noastre populare.

Ovidiu Papadima

T. Vârgolici, *Interferenţe literare româno-franceze*, Bucureşti, Editura Univers, 1977

Ultima carte a lui Teodor Vârgolici, *Interferenţe literare româno-franceze*, confirmă şi desăvîrşeşte concludent profilul unui pasionat istoric literar, scormonitor neostenit de documente şi de fapte revolute dintre cele mai obscure, pe care ştie să le întregească nu o dată montajului revelator şi coerent. Fixat încă de la debut sub semnul acribiei austere şi perseverente, Teodor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vârgolici ne-a dat alternativ volume cu caracter monografic consacrate unor scriitori precum Alecu Russo, Emil Girleanu, I. A. Bassarabescu, Dimitrie Anghel, Galaction, Matei Caragiale, Bolintineanu şi Perpessicius şi, mai ales după 1970, o seamă de „retrospective", „comentarii" şi „aspecte" dintre cele mai diverse, scoase din toate perioadele istoriei literaturii noastre, într-un cuvînt, o serie de contribuţii foarte riguroase, în maniera vechilor orientări pozitiviste. El ne-a înfăţişat astfel fie scurta monografie a unor publicaţii ca „Viaţa", „Vatra", „Revista română", „Atheneul român", „Albina Pindului", „Literatură şi artă română", „Floare albastră", „Pagini literare" etc., fie corespondenţa inedită a unor scriitori ca Arghezi, Goga, Bolintineanu, Bolliac etc., fie, în sfîrşit, imaginea mai puţin cunoscută a unor momente din viaţa literară de altădată sau a unor reacţii scriitoriceşti semnificative în faţa marilor evenimente social-istorice. Relaţia dintre literatură şi istorie, urmărită cu anume predilecţie de-a lungul multor pagini, stă chiar în centrul unei cărţi întregi de categorice ambiţii monografice precum penultima lucrare a lui Vârgolici, intitulată limpede *Ecourile literare ale cuceririi independenţei naţionale* (1976).

Ceea ce se poate de asemenea cu uşurinţă constata în mai toate cărţile istoricului nostru literar este atenţia deosebită pe care o acordă raporturilor culturale dintre România şi Franţa, „interferenţelor", cum le numeşte el foarte exact, dintre literaturile celor două popoare de sînge latin. Reluînd şi dezvoltînd cîteva studii mai vechi din volumele *Retrospective literare* (1970) şi *Comentarii literare* (1971), Teodor Vârgolici ne oferă în ultima sa carte patru cercetări temeinice cu privire la opinii româneşti despre Béranger sau influenţe ale acestuia în secolul XIX la noi, cu privire la „opinii franceze despre poeţi români", la prezenţa lui Arghezi într-o revistă franceză din 1903 şi, în fine, la circulaţia operei lui Sainte-Beuve în consideraţiile criticii noastre literare. De prisos a mai sublinia că reconstituirile ce ni se propun beneficiază în totalitate de un scrupul desăvîrşit, probitatea caracteristică împingîndu-l pe autor să declare, nu din falsă modestie, ci din neliniştea oricărui spirit realmente avizat, deprins cu nedesăvîrşirea funciară a documentaţiei în genere: „A încerca acum, pentru prima dată, să urmărim şi să relevăm interferenţa criticii româneşti cu aceea a lui Sainte-Beuve, începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea şi pînă astăzi, este, desigur, o întreprindere deosebit de interesantă şi pasionantă, însă şi extrem de dificilă, greu de realizat exhaustiv de unul singur, mai ales în lipsa unor instrumente de lucru esenţiale, cum sînt bibliografiile analitice ale periodicelor. De aceea, nu avem pretenţia că, în paginile ce urmează, am epuizat cercetarea raporturilor dintre critica românească şi cea a lui Sainte-Beuve. Avem totuşi convingerea că nu ne-au scăpat aspectele principale" (p. 103).

Teodor Vârgolici nu se mulţumeşte însă îndeobşte cu „aspectele principale" şi de cîte ori dificultăţi obiective nu-l împiedică ne introduce fără să ezite în labirintul celor mai neînsemnate sau întîmplătoare consemnări de presă, din teama niciodată pe deplin învinsă ca nu cumva să ocolească fie şi cea mai umilă componentă a problemei. Un demon al totalităţii îi animă şi pe credincioşii cavaleri ai erudiţiei documentare, întemeiaţi pe iluzoria convingere că numai stăpînind complet materia unei probleme e cu putinţă de a scoate o concluzie reală, în vreme ce nu este mai puţin adevărat (ba chiar, am zice, dimpotrivă!) că certitudinea totalităţii se poate cîştiga şi prin volta ignorare a detaliilor insignifiante, expediate dealtminteri în penumbră de chiar mişcarea vie a literaturii. Fireşte însă demonul documentaţiei nu poate ţine seamă de asemenea întîmpinări, căci lui îi e caracteristică tocmai gratuitatea relativă a efortului, exercitat astfel din pură pasiune.

Cînd vrea să dea o bază teoretică acestei atitudini, istoricul îşi motivează tentativa de documentaţie exhaustivă prin interesul oricărui detaliu în recompunerea unei etape literare. Aşa de pildă scrie autorul nostru: „Atît G. Sion, cît şi alţi poeţi modeşti din secolul trecut care au întreţinut cîntecul politic de tip bérangerian, deşi nu au atins nivelul artei autentice, merită totuşi atenţia noastră, în cercetarea istorico-literară a tuturor aspectelor evoluţiei literaturii române. Chiar dacă nu au dispus de suficiente resurse creatoare, ei s-au străduit să exprime deziderate majore ale epocii lor, să transmită un nobil mesaj patriotic şi social-politic. Producţiile lor în versuri, tipărite în publicaţii de mare circulaţie, începînd cu revistele satirice, continuînd cu cele literare şi pînă la marile cotidiene, au contribuit, prin ecourile lor în rîndurile maselor de oameni simpli, la formarea unui larg curent de opinii favorabil frămîntărilor revoluţionare ale vremii, aspiraţiilor democratice şi progresiste" (p. 65). Întreaga optică a istorici de tip documentar este prezentă aici. Prin ea istoria literaturii ca istorie de valori specifice face joncţiune cu istoria culturii, în care literatura apare nu numai ca o realitate pur şi exclusiv axiologică, ci şi ca una instituţională. Nu vom rosti nici cel mai mic cuvînt contra unei asemenea modalităţi de a concepe şi a practica metodele istoriei şi cercetării literare, căci nu încape nici o îndoială că izolarea oarecum aristocratică a faptului artistic propriu-zis de cadrul său germinativ contextual conduce practic la imposibilitatea de nedepăşit a unei autentice, convingătoare şi depline explicaţii. Investigaţia de tip documentar-istoric are cu siguranţă tocmai meritul de a ne reconstitui fundalul evoluţiilor literare, punîndu-ne la dispoziţie în acest fel materialul absolut indispensabil actelor de sinteză şi de generalizare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată de pildă studiile prevăzătoare la prezența operei lui Béranger în România sau la pătrunderea poeților români din secolul trecut în Franța! Sugestiile ce se pot descoperi în ele pentru concluzii literar-sociologice, pentru interpretări de ambianță intelectuală și artistică, precum și pentru înțelegerea izvoarelor unor anume directive și direcții literare sînt și de netăgăduit, și de neprețuit. Considerația de care Béranger s-a bucurat printre românii ca și printre compatrioții săi este un fapt de mari semnificații sociale, care indică bine dominantele literaturii unei epoci revoluționare. Nu mai puțin ecoul deșteptat în Franța de opera poeților români aparținînd aceluiași moment de frămîntare și renaștere spirituală argumentează o comunitate de eforturi și tendințe naționale, precum și interesul legitim al unei țări surori pentru preocupările și notele caracteristice ale poporului român, pentru mentalitatea lui marcată de interferența influențelor orientale și occidentale. Fără a înșira aici nenumăratele informații revelatoare, unele neexploatate pînă acum la noi în cîmpul totuși așa de bogat al studiilor româno-franceze, să reținem așadar mai presus de orice fecunditatea cercetărilor lui Teodor Vârgolici nu pentru simpla îmbogățire documentară a peisajului unei epoci sau al unei atmosfere literare, ci pentru ceea ce am putea numi înmulțirea premiselor necesare pentru o adîncire problematică a evoluției literaturii noastre. Căci trebuie să remarcăm acest aspect interesant: deși, firește, autorul nostru nu merge îndeobște spre dezbateri de idei și spre interpretări care tranfigurează documentele din perspectiva unui anumit „scenariu", în sensul promovat de Călinescu, el nu omite importanța lor, ci chiar le presupune în subtextul tuturor investigațiilor sale. El nu lucrează, altfel zis, indiferent față de miza mai spectaculoasă a interpretării, ci compulsează datele și documentele după un plan ascuns, dar nu lipsit de gustul și ambiția sintezelor integratoare. Dacă rămîn nedeclarate și latente, este pentru că cercetarea nu-și îngăduie să neglijeze sau să estompeze informațiile. Acestea dobîndesc în pagină prioritatea, fără să mai apuce să trăiască operația, inevitabil dureroasă, a epurării, decantării, comprimării și modificării lor prin stoarcerea esenței în actul interpretativ.

În ce fel năzuiește Teodor Vârgolici spre integrări sintetice, oprindu-se totuși, cu bună știință, înaintea lor, sub presiunea informației și sub controlul unui anumit instinct al neutralității faptelor, se vede bine în *Ecouri ale lui Sainte-Beuve în literatura română*, amplu studiu care ocupă numai el aproape două treimi din întinderea întregului volum. Din anumite puncte de vedere, această cercetare este fundamentală, întîi de toate pentru că a urmări destinul lui Sainte-Beuve în mișcarea noastră de idei înseamnă a urmări însuși destinul criticii moderne în România. Cum din opera marelui maestru francez se desprind mai toate drumurile criticii care a venit după el, fie că a fost vorba de orientarea pozitivistă, fie de cea impresionistă, după acuta observație a lui Pierre Moreau, citată și de Vârgolici, rămîne chiar o întrebare dacă apelul la Sainte-Beuve mai poate fi eficient și mai presus de toate concludent. Căci iată de exemplu faptul că Dobrogeanu Gherea la 1894 vorbește de o implicație artistică și subiectivă în oficiul critic mai poate oare fi legat nemijlocit de lecția sainte beuve-iană, cînd el urmează confruntării imediat anterioare dintre impresioniști și Brunetière? Marile intuiții ale lui Sainte-Beuve devin locuri comune ale criticii, încît e greu, aproape imposibil a mai vorbi de sursa lor așa-zicînd originară, chiar și atunci cînd unii o citează, atîta timp cît sugerarea lor putea veni din numeroase alte locuri. Cazul lui Lovinescu ni se pare limpede și edificator în acest sens. Dacă ilustrul critic nu și-ar fi deconspirat el însuși sursele, și încă nu numai o dată, atunci e sigur că sînt cîteva idei care ne-ar fi trimis automat către Sainte-Beuve. Dar Lovinescu a făcut-o fără echivoc și altă raportare nu e cu putință, decît eventual în ce privește unele contacte exclusiv ulterioare (Gourmont, Thibaudet etc.). Încît să observăm și să reținem această complicație ironică a chestiunii: vorbind despre Sainte-Beuve, despre sugestiile sale generale, vorbim de fapt despre constantele moderne ale criticii.

Studiul foarte metodic al lui Vârgolici ne poartă deci de la apariția numelui lui Sainte-Beuve în cataloagele librăriilor și cabinetelor de lectură de după 1830 și pînă la apelul criticii contemporane la autoritatea marelui înaintaș. Pătrunderea mai tîrzie nu a numelui, dar a lecției sainte-beuve-iene o explică autorul prin caracterul predominant normativ al începuturilor criticii noastre din prima jumătate a veacului trecut. Vârgolici pomenește acest caracter cu un mic aer de blam, nemeritat după părerea noastră, căci nu e cu putință actul critic decît cînd se reclamă, conștient sau nu, de la principii, norme și criterii de apreciere. Interesul mai mare pentru Taine, Brunetière sau Brandes s-a datorat și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea înclinației — cum arată Vârgolici — demonstrată de critica română încă mai demult, „spre stabilirea de norme, principii și directive" (p. 134) și, în chip simetric corespunzător, „mai puțin spre jocul atît de subtil al fanteziei și sensibilității lui Sainte-Beuve, al sondajelor pe care le întreprindea în personalitatea umană și artistică a scriitorilor" (loc. cit.). Această împrejurare ne lămurește de ce exemplul sainte-beuve-ian n-a fost în mod concret fertil în secolul trecut, ci abia în momentul în care la noi a apărut și s-a consolidat o critică modernă folletonistică. Incursiunile biografice și psihologice din critica lui Gherea, Iorga și chiar Ibrăi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

leanu nu ne conduc în primul rînd la opera lui Sainte-Beuve, cît mai ales la descendența lui din linia scientist-pozitivistă, din care trebuie să desprindem în special figura lui Jean Marie Guyau, a cărui influență extrem de vie, de diversă și de interesantă își așteaptă încă cercetarea care s-o pună într-o lumină ce se va dovedi — sîntem convinși — revelatoare. Prețuirea generală de care s-a bucurat Sainte-Beuve nu se datora în toate cazurile metodologiei sale, urcată de urmași pe alte trepte, ci talentului într-adevăr excepțional. Abia prin Perpessicius, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu linia marelui precursor francez a devenit fecundă, pentru a dobîndi expresia, după credința noastră, maximă în opera lui G. Călinescu, care poate fi numit, prin analogie cu formula folosită de el însuși la adresa lui Ibrăileanu („Taine al nostru"), cel mai veritabil și cel mai semnificativ Sainte-Beuve al nostru.

Dincolo de asemenea aspecte care intră evident în jocul liber și citeodată chiar capricios al ipotezelor, studiul lui Vârgolici rămîne absolut inatacabil, impresionînd la fiecare pas printr-o acuratețe și o aplicație meticuloasă la obiect, fără eclipse sau fisuri. Desigur, ici sau colo s-ar putea adăuga ceva sau s-ar putea muta niște accente, dar faptele rămîn necontestat acestea, materia ni se prezintă în esența ei și cercetarea ca atare nu mai poate fi schimbată, căci ea rezultă din devotamentul nesfîrșit al unui om de carte față de propria-i profesiune, asumată ca un sacerdoțiu. Teodor Vârgolici ni se înfățișează astfel ca unul dintre cei mai reprezentativi benedictini ai istoriografiei noastre literare.

Florin Mihăilescu

D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga. Biobibliografie*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977

O judecată de natura locului comun este a atribui bibliografiei valoare exclusiv documentară. Constatarea că ea conține premisele practice ale unei monografii (fiind, metaforic vorbind, o monografie în embrion) nu schimbă cu mult acest fel de a gîndi, ce este, după părerea noastră, dacă nu defectuos, în orice caz incomplet. Se creează astfel falsa impresie că bibliografia este (sau ar trebui să fie) un inventar de titluri și date — de unde obsesia căutării „omisiunilor" și plăcerea de a-i aduce „corective" și „completări". Nu spunem că n-ar sta în firea bibliografiei să invoce o cît mai mare cantitate de informație, mai ales de informație exactă — dimpotrivă; vrem doar să observăm că, odată îndeplinită această condiție, ea își depășește statutul pur arhivistic, dezvăluind valori și semnificații teoretice care o așează dincolo de simpla retorică a enumerării. Într-adevăr, instituind ca principiu cercetarea analitică a totalității obiectului, din toate unghiurile de vedere posibile (un integralism în simultaneitate), bibliografia tinde a deveni o metodă de *incantare* a informației, ceea ce înseamnă acumularea, ordonarea și supunerea, în jurul centrului de interes fixat, a tuturor seriilor informaționale posibile în relație cu acel centru. Exhaustivitatea trebuie definită deci nu în planul orizontal al conținutului seriilor, ci în spațiul paradigmatic al structurării și relaționării lor, fiind o dimensiune de natură metodologică și nu empiric-conținutistă.

Ambiția bibliografiei ideale va fi aceea de a cuprinde, în modul cel mai economic, deci mai funcțional (adică într-un sistem complet, omogen, unitar și ușor manevrabil), nu numai o maximă cantitate, ci și o maximă complexitate calitativă de informație (literară, istorică, filozofică, sociologică, politică, artistică, filologică etc.). Lucrurile nu se opresc însă aici, căci, odată acumulată, uriașa energie informațională devine creatoare în ordinea imaginarului, și, posedînd în subtext formulele de elaborare ale tuturor lucrărilor pe tema dată, bibliografia va include într-o parte invizibilă a ei, titlurile nescrise, dar posibile, la fel cum virtual îi aparține tot ce se va mai scrie pe tema respectivă, din momentul apariției ei. Labirint ordonat, infinit, deschis și mobil, bibliografia este o *forma mentis* de pantagruelică insațietate, și senzația cea mai frapantă pe care o dă este aceea a unui apriorism devorator. Înglobînd tot, inclusiv pe sine, ea descrează în cîmpul informațional contururile unei zone pline de ambiguități, unde se petrec subtile schimburi de materie, enorma acumulare de date fiind mai degrabă o inventariere a uitării — ironie a unei memorii paradoxale.

Cartea dedicată de D. Vatamaniuc lui Lucian Blaga este, în lumina acestor considerații, un model al genului. Este vorba, în esență, de o carte a memoriei, a „timpului regăsit", a unui univers artistic și uman restituit, în istoria genezei și a receptării sale.

Poetul fusese un preocupat de sine, un exeget al creșterilor și rotațiilor interioare, un cercetător al duratei. Poezia lui revine ciclic la propriile simboluri-repere, le reia, le neagă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

le dezvoltă; proza memorialistică se construiește în jurul unui mit personal; corespondența relevă și ea aplecarea scriitorului asupră-și, dar nu ca eu empiric, psihologic sau biografic, ci ca autor și personaj al Operei. Eul în timp s-ar putea defini ca o temă majoră a existenței creatoare a lui Blaga, cu acea obsesivă căutare de sine dincolo de granița labilă între memorie și uitare: „Ești, iată, Aducere-aminte...". În acest incert teritoriu, unde umbra Euridikei este atît de greu de păstrat, pasiunea minuției arheologice cu care autorul bibliografiei reconstituie detalii fragile și mituri stirnește, prin vecinătatea atît de paradoxală între arhivistică și poezie, impresia unui joc de oglinzi. Ca pentru a ne convinge încă o dată că viața poetului se absoarbe în operă, genealogia și în mare parte biografia lui, așa cum ni le restituie D. Vatamaniuc, par a concura, dublînd într-o imagine mozaicală, mitologia lirică a creației.

Asistăm astfel la o exegeză implicită a operei, din perspectiva „universului subteran" al ei, pe care publicarea tuturor documentelor cercetate l-ar lumina cu și mai multă pregnanță.

Ca în structura unui roman modern, lucrurile sînt reluate, din perspectiva altor personaje, și vom avea astfel cvartetul versiunilor narative diverse din care se recompune chipul scriitorului: versiunea lui Blaga însuși (proza memorialistică, fragmente autobiografice, mărturisiri, corespondență), a contemporanilor săi (amintiri, memorii, interviuri etc.), a istoricilor și criticilor literari și, în fine, a cercetătorului de arhivă, care îi descoperă, cum spuneam, secreta arheologie sentimentală.

Întors spre sine, demersul meditațiilor blagiene nu este însă niciodată lipsit de tranzitivitate: autarhia operei sale nu e decît un dialog subînțeles, o înglobare a lumii, o solitudine plină de prezențe. „Onomastica ascunsă" a bibliografiei lui D. Vatamaniuc (formula îi aparține) ne oferă imaginea unei masive bibliografii a operei înseși, formînd fundalul cultural al gîndirii lui Lucian Blaga. Cercetătorul sugerează, prin aceste trimiteri, universalitatea spațiului de referință al operei, demonstrînd o dată în plus că substanța marii literaturi este cultura. Lucrul devine și mai explicit în capitolul dedicat publicisticii blagiene, capitol revelator prin numărul nebănuit de mare al articolelor de tinerețe identificate de D. Vatamaniuc (în special în „Voința" și „Patria"), care atestă marea curiozitate intelectuală și pasiunea confruntării de idei din anii de formație a scriitorului. La fel de semnificativă pentru universul estetic al lui Blaga este și vasta lui operă, încă prea puțin comentată, de traducător, recent adunată în volumul 3 al ediției alcătuite de Dorli Blaga (ediție ce are de asemenea meritul de a aduce o imagine completă și în foarte mare parte inedită asupra creației lirice blagiene din ultimii 15 ani de viață). O exegeză a operei trebuie să țină seama de această „bibliografie" a referințelor și a traducerilor, nu neapărat pentru a stabili izvoare și influențe, ci pentru a plasa lucrurile în contextul simultaneității și dialogului universal al valorilor.

Spuneam că solitudinea lui Blaga este una care presupune dialogul și, de multe ori, polemica. Din acest punct de vedere lucrarea lui D. Vatamaniuc reconstituie pentru prima dată imaginea completă și obiectivă a omului social, a atitudinilor și convingerilor sale, a prezenței sale ideologice în climatul epocii. Din polemicile timpului, din neînțelegerile mai vechi sau mai noi cărora le-a fost victimă, se precizează tot mai mult conturul unui spirit de mare demnitate morală, libertate în idei și independență în atitudini, de o superbie cu aspecte aparent paradoxale: gînditor singular, cu verbul ascuțit și pătimaș pînă la incandescența dogmei, Blaga are, dacă n-ar fi decît din orgoliu, oroare de dogmatism, și afilierea la fanatismul de orice fel, fiind o formă a gregarității, îi este repulsivă, jignindu-i nu doar convingerile, ci și sentimentul de sine. Diplomat cu simțul proporțiilor și al relativității, sacerdot patetic și lucid al unui cult personal, el detestă prozelitismul ideologic, punîndu-și opera sub semnul unei cunoașteri posibile, al unei creații ce ține în primul rînd de estetica formelor și nu are nimic comun cu spiritul de doctrină. Excesele în orice direcție îi repugnă și, avînd o mare sensibilitate pentru adevărul și măsura lucrurilor, pentru *fire*, scriitorul înregistrează imediat tot ce amenință să le tulbure, deformînd echilibrul universal. În sfîrșit, un alt aparent paradox este, la poetul „tristeții metafizice", pasiunea documentaristicii și a cercetării de arhivă — trăsătură ce nu mai apare surprinzătoare, dacă înțelegem că aventura lirică și filozofică a lui Blaga ascunde nu vocația boemei, ci a ordinii, metodei și strînsei demonstrații. Imensul volum de muncă de cercetare istorico-literară și filozofică depus de Lucian Blaga la Cluj, în cadrul Institutului de istorie și filozofie, al B.A.R. și al Secției de istorie literară și folclor a Academiei (miile de fișe rezultate din studierea unui mare număr de periodice, comunicările științifice, documentarea pentru capitolele din *Istoria filozofiei românești* etc.) duce la ultima expresie un anume patos dialectic al detaliului, vizibil și în operele sale teoretice, și care ține de strania imixtiune între rigoare și mit, caracteristică manierismului. Dealtfel tocmai pe acest teren personalitatea lui Blaga își găsește secrete afinități și adecvări cu genul atît de alexandrin al bibliografiei — ce purcede și el dintr-o vocație a ordonării realului în egală măsură cu cea a posibilului.

Sînt acestea cîteva linii ale portretului ce se poate descifra din lucrarea de față, unde relațiile lui Blaga cu „Gîndirea", polemicile cu teologii, ruptura cu Astra, antifascismul declarat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(încă din 1922), atitudinea în procesul de la Sibiu, poziția ca mentor al Cercului literar și conducător al revistei „Saeculum", activitatea literară și științifică de după 23 August și alte aspecte ale biografiei scriitorului (între care și cronologia exactă a misiunilor diplomatice) sînt cercetate în detaliile lor în cea mai mare parte inedite, și puse în justa lumină, cu restabilirea adevărului (prea des pînă acum ignorat sau răstălmăcit), printr-o documentație pe cît de solidă pe atît de obiectivă și de grăitoare (a se vedea în acest sens impresionantul document de conștiință menționat la poziția 8318).

Bibliografia demonstrează, la capitolul referințelor despre operă, notorietatea în lumea literară a faptului că universul simbolurilor și miturilor lui Blaga, ca și inovațiile sale în tehnica versului, exercită o mare influență asupra poeziei noastre actuale (ideea este susținută în repetate rînduri de peste 25 de critici și scriitori), influență comparabilă cu cea a lui Eminescu în secolul trecut. Pe lîngă îndemnul de a descifra, pornind de la aceste sugestii, direcții blagiene de dezvoltare în poezia și chiar critica actuală, parcurgerea referințelor la Blaga înregistrate de D. Vatamaniuc în cuprinsul ultimilor 15 ani (de ordinul a sute de titluri) ne dă convingerea că scriitorul este efectiv o prezență permanentă a culturii noastre contemporane, dar ne conduce totodată și spre constatarea insuficienței cercetării de pînă acum a operei și activității sale. Lucrarea lui D. Vatamaniuc oferă, în acest sens, nu doar, „în limita specificului ei, o privire de ansamblu asupra întregii sale creații, precum și asupra vastului material de referințe" — cum modest declară autorul —, ci și posibilitatea unor noi puncte de vedere critice, cuprinzînd sugestii metodologice atît pentru tratarea monografică, cît și pentru studiile speciale de comparatistică, sociologia receptării, istorie literară propriu-zisă (între care cel puțin lucrări de editare a unor capitole rămase inedite din opera lui Blaga, sau de reeditare a altora). Însemnările noastre n-au constituit, din acest punct de vedere, decît sumare impresii pe marginea unui volum ce s-ar cuveni explorat mai în profunzime.

Cercetător cu uriașă putere de muncă și cult al metodei, sobru pînă la intransigență și ferm cu discreție, sceptic activ și ironist cu candoare, intuitiv și sagace, D. Vatamaniuc a reușit să fixeze, cu acribie neinduplecată, „lăcașul" în timp al făpturii disparente a poetului, și descifrînd cartea sa — adevărată „grădină a potecilor ce se bifurcă" — avem ciudata senzație de a citi notele minuțioase ale unui roman de substanță inefabilă, pe care-l bănuim cu delicii, imens și labirintic, în memoria uriașă, arhitecturală, a neobișnuitului istoric literar. Așteptăm de la dînsul „romanul" virtual care, scris, ne va aduce mai aproape încă portretul arcimboldesc, făcut din materia eliptică a miilor de texte, al lui Blaga, așa cum ne apare el din această biobibliografie.

Împrejurarea — atît de profund semnificativă, prin încărcătura de simbol pe care citeodată numai realitatea o poate avea — că șpalturile cărții au fost distruse prin prăbușirea unui plafon de tipografie, și întregul material a trebuit recules la scurt timp după cutremurul ce-l amenințase apariția — ne conduce înspre încheierea că bibliografia este un gen eroic. Hotărît, Cartea mallarmeană se dovedește a nu fi decît un universal catalog.

Articolul lui Camil Petrescu despre piesele *Fapta* și *Învierea*, publicat în „Cetatea literară", apare la poziția bibliografică 4384, cu indicații complete asupra reluării în volum și cu recenzia conținutului (inclusiv un citat reprezentativ), și dacă ar fi de făcut vreo observație autorului lucrării, ea este aceea că, de vreme ce toate periodicele enumerate au fost cercetate, împărțirea lor în cele care conțin și cele care nu conțin materiale *de* sau *despre* Blaga rămîne inutilă; ele ar fi trebuit trecute într-o listă comună. S-ar fi evitat astfel o scăpare (cu totul irelevantă pentru cine a cercetat și cuprinsul volumului, nu numai lista periodicelor) ca aceea a apariției „Cetății literare" în seria publicațiilor ce nu conțin referințe la Blaga.

În sfîrșit, cît privește publicistica din „Voința" și „Patria", au fost reținute articolele restituite de Mircea Popa în volumul *Ceasornicul de nisip*, ca și completările aceluiași (în „Orizont", 4 iun. 1976 — v. poziția 8469), și au mai fost identificate încă alte cîteva zeci de articole, de paternitate sigură. Recentele adăugiri de titluri pe care le face editorul volumului amintit (în recenzia din „Steaua", nr. 2, 1977) nu pot fi considerate completări ale unor lacune bibliografice din cartea lui D. Vatamaniuc, ci doar identificări ce rămîn cu totul în responsabilitatea cronicarului.

Dana Popescu

Notă. Din dorința de a corija unele mici erori de informație sau simple mal-entendu-uri — de data aceasta, nu ale autorului biobibliografiei, ci ale unor cronicari ai săi, dornici de erudiție — menționăm că datele comunicate de D. Vatamaniuc asupra funcționării lui Blaga la B.A.R., Filiala Cluj, sub direcția lui D. Popovici, sînt exacte, și nu e vorba de nici o confuzie cu Secția de istorie literară și folclor a Academiei Române, Filiala Cluj, unde scriitorul lucra cu jumătate de normă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Constantin Mitru, *Sadoveanu despre Sadoveanu*
Editura Minerva, 1977

Adoptînd metoda de tratare ilustrată de cunoscuta colecție franceză — „L'écrivain par lui-même" —, Constantin Mitru întreprinde, în volumul pe care-l semnează în Editura Minerva — *Sadoveanu despre Sadoveanu* — o explorare nu doar a spațiului impresionant al operei sadoveniene, ci și a exegezelor prestigioase consacrate marelui scriitor, precum și a presei literare. Scopul acestei ample investigații este cel lămurit încă din titlu: reconstituirea cît mai amănunțită a biografiei sadoveniene, a drumului creației sale; fixarea, explicitarea, definirea genezei și a evoluției operei lui Mihail Sadoveanu, prin înseși mărturiile scriitorului, abundent semănate în paginile povestirilor și ale romanelor sale, prin înseși autoaprecierile, referirile sau teoretizările literare și culturale implicate operei și conturînd un portret spiritual elocvent. Constantin Mitru ține să precizeze într-un *Cuvînt înainte* că volumul său nu concurează exegezele critice sau cercetările arhivistice. Afirmația sa este doar o dovadă de modestie, întrucît capitolul de *Note bibliografice* de la sfîrșit demonstrează, dimpotrivă, folosirea minuțioasă a culegerilor de corespondență (de pildă: *Corespondență: St. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Natalia Negru, Mihail Sadoveanu, Nicolae Iorga, C. Sandu-Aldea, Virgil Cioflec, Ilarie Chendi*, ediție îngrijită, note și cuvînt înainte de Horia Oprescu, Editura pentru literatură, 1969; *Scrisori către G. Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă și Al. Teodorescu, cu o prefață de Al. Dima și N. I. Popa, Editura pentru literatură, 1966; *Scrisori către Artur Gorovei*, ediție îngrijită și introducere de Maria Luiza Ungureanu, Editura Minerva, 1970, și, firește, culegerile de scrisori aparținînd lui Mihail Sadoveanu), a arhivei de familie, a fonotecii radiodifuziunii, a numeroaselor volume de memorii semnate de confrați literari, defrișarea presei literare și, bineînțeles, traversarea în toate sensurile a vastei opere sadoveniene. Constantin Mitru este cunoscut, dealtfel, ca statornic editor și comentator al corespondenței lui Mihail Sadoveanu. În afară de *Corespondența debutului (1898—1904)*, ediție îngrijită, prefațată, note și comentarii împreună cu Savin Bratu, volum apărut în Editura Minerva în 1977, Constantin Mitru a redactat și un album cu *Aspecte din viața și opera lui Mihail Sadoveanu*, apărut în 1958 la E.S.P.L.A., volum cuprinzînd de asemenea corespondența scriitorului.

Investigația labirintică a lui C. Mitru se impune prin amploare și rigurozitate. Folosind mai cu seamă paginile autobiografice și autodefinirile literare concentrate de către Sadoveanu însuși în volume ca: *Anii de ucenicie* sau *Amintiri și impresii*, C. Mitru depistează, de asemenea, cu îndeminare, după o lectură repetată și adîncită, mărturiile elocvente și profesiile de credință risipite în operă, în discursuri și interviuri, în corespondență, în volume jubiliare și prefețe, în publicistica needitată încă integral.

Propunîndu-și să urmărească metodic și cronologic drumul vieții și al creației sadoveniene, voind să refacă — după cum însuși o spune — „un întreg din elemente disparate", C. Mitru își distribuie materialul selecționat în zece mari capitole cu titluri semnificative, unele metaforice, împrumutate sau preluate de la volume sadoveniene de memorialistică sau din articole și declarații semnate de Sadoveanu. Fiecare dintre cele zece mari capitole — *Cele mai vechi amintiri, Primele îndemnuri, Acumulări pentru „anul Sadoveanu", Liniștea unei prisăci, Frunze-n furtună, Tranziția (1920—1929) „Epoca maturității mele", Ochiul care rîde, ochiul care plînge, Interludiu, Întoarcerea la lume* — cuprinde numeroase subcapitole, înlănțuind, cronologic, materialul comentat și marcînd distinct momentele de culme ale creației și biografiei scriitorului, momentele cruciale ale marilor sale opere.

Volumul lui C. Mitru este un mozaic bine articulat, o alternare abil închegată între pasajele desprinse din operă, din corespondență și publicistică, și comentariul amplu al autorului, comentariu menit să aducă precizările biobibliografice necesare. C. Mitru discută, astfel, datele încă incerte privind detalii biografice ale familiei scriitorului, emite ipoteze, vine cu completări de istorie literară, amintește, lapidar, datele esențiale în legătură cu fiecare personalitate literară pomenită de Sadoveanu, acordă spațiu larg consemnării colaborărilor la reviste și a prieteniilor literare în măsura în care acestea au fost elemente formative ale personalității sadoveniene, avansează aprecieri avizate, prilejuite de confruntări între memoriile scriitorului și opera sa, urmărește concordanța între datele biografice și preocupările literare programatice ale lui Sadoveanu. Citatele sînt selecționate și grupate spre demonstrarea unor aspecte tematice. Urmărind, cu precădere, orientarea lui M. Sadoveanu în căutarea „substanței proprii", C. Mitru extrage definiri lapidare, sintagme cu care caracterizează etape biografice (cum ar fi, de pildă, Iașul, ca element formativ, menționat frecvent de către Sadoveanu drept un „extraordinar mediu de fermentație culturală"), scoate în evidență afirmații repetate cu rol de profesie de credință, cum ar fi cea atît de des întîlnită în publicistica sadoveniană: „eu sînt partizanul tuturor umi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liților și vămuiților vieții". C. Mitru insistă asupra acestor mărturii și autodefiniri care converg către închegarea profilului unic esențial al marelui scriitor. Astfel, explorînd corespondența, autorul reproduce, pe larg, aprecierile lui Sadoveanu despre limba română ca element primordial în literatura noastră: „limba, fără doar și poate, trebuie să fie limba poporului și caracterul lucrării, fără îndoială, trebuie să fie caracterul poporului (...) Aș vrea să scriu (vreau și cer să scriu) românește și aș vrea ca oamenii care s-or mișca în lucrările mele să fie români, să simtă românește, să se învîrte românește, să sudue și să vorbească românește, să rîdă, să se îmbete, să se iubească, să se bată, să se răzbune, să omoare, să se omoare și să moară românește... Pentru aceasta trebuie să intri în popor și să înveți în mijlocul lui lucrurile acestea".

C. Mitru stăruie de asemenea asupra autoaprecierilor lui Mihail Sadoveanu legate de sentimentul național. „Cu tot tumultul ei tînăr, în care se rostogolea mult pietriș și spumă — afirma Sadoveanu referindu-se la primele sale volume de povestiri, criticate de H. Sanielevici — în această literatură se răsfrîngea o parte din poezia acestui pămînt și acestui popor. Literatura aceasta era valabilă pentru că pornea din iubire și din sinceritate".

Urzeala cărții lui C. Mitru este strînsă și riguroasă. Fiecare dată culeasă din opera lui M. Sadoveanu își află locul bine determinat. *Sadoveanu despre Sadoveanu* se constituie nu doar ca o bună popularizare a portretului literar al unuia dintre cei mai de seamă scriitori români ci și ca operă de solidă cercetare științifică.

Rodica Florea

Sevastia Bălășescu, *Contribuții la o bibliografie critică Șerban Cioculescu*

Opera în periodice. Partea I (1923—1947), Inspectoratul școlar județean și Casa corpului didactic Mehedinți, Drobeta-Turnu Severin, 1977

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, Casa corpului didactic mehedințean l-a sărbătorit pe acad. prof. Șerban Cioculescu, multiplicînd partea I a bibliografiei critice alcătuită de Sevastia Bălășescu Autoarea, istoric literar cu o activitate cunoscută în domeniul arid al cercetărilor bibliografice — (vezi: *Bibliografia critică Tudor Arghezi, 1920—1944. Referințe*, în „Limbă și literatură", vol. XXII/1969; *Bibliografia Tudor Arghezi. Opera*, în „Revista bibliotecilor", nr. 5/1970; *Jean Bart — Contribuții la o bibliografie*, în „Limbă și literatură", vol. XXV/1970; *Șerban Cioculescu, bibliografie selectivă, 1923—1972* (Despre carte, bibliotecă, anticari), în „Revista bibliotecilor", nr. 8/1972; *Bibliografia Mihail Eminescu*, Editura Academiei 1966, la care Sevastia Bălășescu este autor, alături de un colectiv numeros) — adaugă, pe această cale, un nou material de lucru, din cele atît de necesare științei literare românești. E regretabil însă faptul că rodul unei munci îndelungate — autoarea, după cum însăși o spune, a prospectat zeci de ziare și reviste din perioada anilor 1923—1972, adunînd peste 3 000 de fișe bibliografice și selectînd pentru lucrarea de față cca. 900 de titluri — n-a văzut lumina tiparului, multiplicarea într-un tiraj restrîns împiedicînd difuzarea și, respectiv, posibilitatea de informare a specialiștilor.

Titlul — „Contribuții..." — dovedește atît modestia cît și luciditatea autoarei care, neambiționînd exhaustivitatea explorării presei literare interbelice, e conștientă de inevitabilele lacune (de pildă, colaborarea lui Șerban Cioculescu la revista „Gîndirea", e drept că doar cu două articole, nu este consemnată).

Într-un *Cuvînt înainte*, fixînd debutul publicistic al prof. Șerban Cioculescu la anul 1923 — an de la care-și pornește cercetarea — Sevastia Bălășescu enumeră principalele publicații la care colaborarea scriitorului a fost aproape permanentă. Cele mai multe dintre aceste reviste, prestigioase, au avut o mare autoritate în viața literară interbelică, precum: „Facla literară" a lui N. D. Cocea, „Viața literară", fondată de G. Murnu, „Vremea", „Adevărul", inițiat în 1888 de Al. Beldiman și preluat de C. Mille, „Revista Fundațiilor Regale", „Facla" lui Ion Vinea, „Tribuna poporului", condusă de G. Călinescu, „Ecoul", „Viața" — de sub directoratul lui Liviu Rebreanu, „Dreptatea" ș.a. Sevastia Bălășescu încheagă scurte și concentrate caracterizări, din păcate numai pentru unele dintre publicațiile avute în atenție, caracterizări menite să precizeze specificul și orientarea revistei sau gazetei respective, să informeze asupra ambianței literare. De mare utilitate ar fi fost — sau ar fi, la o eventuală tipărire a bibliografiei — tratarea egală a tuturor acestor publicații, informarea lectorului asupra programului și a colabo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ratorilor de prestigiu, întocmirea, deci, a unor fișe bibliografice complete pentru fiecare titlu dintre periodicele investigate. Demne de atenție sînt — firește — campaniile de răsunet în care a fost angajat — combatant entuziast — Șerban Cioculescu. Astfel, autoarea bibliografiei urmărește cu interes implicarea stăruitoare a lui Șerban Cioculescu în polemicile furtunoase stîrnite în jurul personalității argheziene. Sevastia Bălășescu consemnează faptul — foarte interesant — că primele articole ample de critică literară au fost consacrate de către Șerban Cioculescu lui Arghezi, în revista „Viața literară". Această pledoarie proarghezlană este urmărită în intervențiile publicate în „Vremea", „Revista Fundațiilor Regale", „Facla", „Viața", „Adevărul", „Dreptatea".

Bibliografia este sistematizată cronologic, cronicile, articolele și studiile lui Șerban Cioculescu oglindind — în succesiunea lor — evoluția literaturii române între anii 1923—1947. Numeroasele recenzii și cronici la operele unor scriitori francezi încheagă în rîndul lor un compendiu de literatură franceză interbelică. Pentru fiecare an fișele bibliografice sînt dispuse în ordinea alfabetică a scriitorilor la care se referă Șerban Cioculescu. Multe dintre aceste fișe bibliografice sînt însoțite de adnotări lămuritoare. În cazul unei tipăriri a acestei bibliografii, autoarea ar trebui să generalizeze — într-un tot profitabil pentru nivelul științific al bibliografiei — metoda adnotării și a exemplificării cu citate semnificative. Cele cîteva citate propuse de autoare în prefață sînt menite să-l prezinte pe Șerban Cioculescu în diverse ipostaze, de teoretician și estetician, de critic literar conștient că menirea criticii este aceea „de a surprinde frumosul unde se află ascuns, de a-l explica în măsura în care este definisabil și de a comunica cititorilor cultivați entuziasmul pentru literatura cea bună, în sensul estetic al cuvîntului". Alte citate îl recomandă pe bibliofil, pe exploratorul de unicate sau pe iubitorul de carte care încearcă să inculce cititorului pasiunea lecturii, deliciul descoperitorului de frumuseți literare.

La o nouă tipărire a acestei bibliografii, autoarea va trebui să-și asume alcătuirea indicelui de nume. Cel de acum, selectiv, nesemnat de Sevastia Bălășescu, rămîne arbitrar. De asemenea sugerăm adăugirea — în final — a unor considerații statistice aplicate la fiecare publicație în parte, dispuse cronologic, în ordinea apariției, considerații din care să reiasă, cu claritate, durata și ponderea cantitativă a colaborării lui Șerban Cioculescu la aceste reviste și ziare interbelice.

Inițiativa remarcabilă a Inspectoratului școlar și a corpului didactic mehedințean nu trebuie să rămînă nefinalizată editorial.

Rodica Florea

Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii*,

Editura Eminescu, 1976

Nu rareori în ultima vreme a fost pusă și la noi în discuție evoluția literarității într-un univers cultural sensibil modificat în comparație cu deceniile anterioare. Se constată faptul că opera literară este concepută astăzi deliberat înafara oricăror criterii prestabilite; eliberat de fixismul regulilor și canoanelor, scriitorul modern, operînd cu un concept de literatură destul de larg și labil, este tentat ca la intervale tot mai scurte să le modifice și să le reevalueze spectaculos. El „se caută explicîndu-se și se explică analizîndu-se", constată Adrian Marino, înregistrînd ideea despre literatura ca „gest intelectual, care și-a surprins și dezvăluit mecanismul, în plină epocă de reflexivitate, elucidare și demistificare a procedeelor folosite". La o scară mai largă, Ion Ianoși inventariază fenomene care, în lumina reprezentărilor tradiționale despre artă și literatură, ar putea genera îngrijorări: unicitatea cedează locul seriilor, opera este tot mai mult *deschisă*, supusă fragmentării, adesea rod al unei munci de echipă și receptată prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă, „individualitatea se reprofilează prin zeci și zeci de mii de exemplare", iar talentului, ca să nu mai vorbim de *geniu*, îi este preferată îndeminarea profesională a artistului.

Consacrată evoluției narațiunii în secolul nostru, cea mai recentă carte semnată de profesorul Silvian Iosifescu denotă în rîndul ei preocuparea de prim ordin pentru această problematică deosebit de complexă. În *Literatura de frontieră* autorul pornea de la premisa că „avem de-a face cu teritorii de graniță, în care literatura intră în combinații mai mult sau mai puțin sudate" cu alte domenii ale spiritului, în timp ce „amestecurile de diferite naturi, dilatarea literarului pînă la amorf, integrarea unor atitudini și preocupări care nici nu se mai pretind artistice, pot fi înțelese drept degradare". Reluînd în *Configurație și rezonanțe* importantul capitol

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dedicat delimitării Literarului de Nonliterar, Silvian Iosifescu stabilește din capul locului o relație nemijlocită dintre conceptele de Literar și Estetic; criteriul literarității este considerat în primul rînd axiologic: „specificul literaturii ... s-ar putea exprima prin configurația estetică pe care o trasează situarea ei în diverse clasificări". Profilul unei asemenea luări de poziție se conturează cu atît mai tranșant cu cît în plină explozie informațională, stimulată de o fără precedent răspîndire a mass-mediilor, revin tot mai des întrebări stăruitoare cu privire la esența Artei și a Esteticului, aceasta și în perspectiva faimoasei profeții hegeliene cu privire la sfîrșitul artei în epoca modernă *(Ende der Kunstperiode)*. Între atitudinile extreme, dintre care una reactualizează paradigmele poeticii normative și ideea de frumos ca permanență anistorică, iar o alta, în schimb, contestă valabilitatea pentru epoca noastră a conceptului clasic de Frumos, socotindu-l istoricește depășit și propunînd o definiție a valorii estetice ca organizare formală, dinamic-complexă, a unor valori extraestetice în opera de artă (Binele, Adevărul etc.), teoreticianul român adoptă un punct de vedere ce respinge atît semnul egalității pus între ideea de normă și cea de Frumos, cît și absolutizarea incompatibilității artei moderne cu criteriile tradiționale de valorizare. Acceptînd opinia lui Todorov, după care „valoarea e interioară operei, dar ea nu apare decît în momentul în care opera e întrebată de cititor", așadar deplasînd teritoriul pe care se desfășoară activitatea apreciativă de la examinarea imanentă a structurilor operei cu ajutorul unor categorii estetice fixe către efectele și reprezentările realizate în „orizontul de predispoziții" al publicului, el este dispus, în consonanță cu procesul de diversificare a artei moderne, să ia în considerație o însemnată lărgire a accepțiunii Esteticului, dar nicidecum o renunțare la acest concept, în condițiile menținerii demarcației, obiectivată la nivelul cititorului, dintre Artă și Nonartă. Viziunea consecvent dialectică îi impune lui Silvian Iosifescu adoptarea unei imagini dinamice despre Frumos, definit în unitatea contradictorie dintre normă și contestarea ce la rîndul ei se va institui ca normă. Convins de natura axiologică identică a Artei și Frumosului astfel caracterizat, el precizează odată mai mult în *Literatura de frontieră* că „separarea unghiului estetic în creație și în receptare e un semn de maturitate a gîndirii despre artă", deoarece „el sesizează structura unui anumit mod de gîndire și de comunicare, care pretinde mijloace proprii de analiză și criterii proprii de apreciere".

Nu vom insista asupra alegerii și discutării de către Silvian Iosifescu a diferitelor tipuri narative ce ilustrează proza secolului nostru. Imensul material ce determină „renunțarea la imposibila bibliografie exhaustivă" este triat și ordonat cu detașare, fără orgoliul de a impune puncte de vedere ostentativ noi și exclusive; se lasă ușor descifrate preferințele literare (Balzac, Caragiale, Dos Passos, Dostoievski, Faulkner, Flaubert, Gide, Huxley, Joyce, Kafka, Thomas Mann, Camil Petrescu, Proust, Tolstoi, Unamuno, Virginia Woolf), în timp ce adnotările metodologice sînt de cele mai multe ori și „ponderări". Simptomatică ni se pare însă consecvența cu care, dincolo de fenomenele exterioare, cuprinse în formula unitară a *mobilității privirii*, este urmărită semnificația acestor evoluții în planul mai profund al confruntării de la frontiera dintre Literar și Nonliterar. Nu numai permanența gestului narativ de-a lungul secolelor, ci asocierea acestuia cu specificul organizării operei literare ca „particularizare a condiției estetice" îi conferă calitatea de diagnostic al așa-numitei „consistențe estetice" a textelor: „imaginația creatorului de literatură este mai mult o capacitate combinatorie, inventivitatea de a crea structuri originale la toate nivelurile ..., de a individualiza semnificația prin această inventivitate, care capătă sens estetic cînd ne dă impresia necesității". Mutațiile intervenite în configurația mijloacelor de comunicare literară se continuă în mod necesar în latura estetică, în transformarea evidentă a modurilor de a construi și individualiza textul; de aceea, într-o fermă perspectivă marxistă ce-i sugerează poziția critică atît față de diverse manifestări de „ascetism estetic" cît și la adresa șabloanelor naiv-sociologizante ale criticii biografice, autorul constată că structura narațiunii moderne „ nu poate fi izolată de un substrat al ideilor, culturii, societății". Pornind de aici, Silvian Iosifescu remarcă „complexitatea contradictorie" a peisajului; mobilitatea unghiului de vedere narativ, „prima și cea mai frapantă trăsătură comună", poate să însemne revalorificarea cotidianului, sondarea obiectului „din unghiuri multiple și la diferite straturi, amănunțit analitic și surprins global", dar și relativizarea, pulverizarea înțelegerii și viziunii, fetișizarea tehnicii, deplasarea scrisului de la actul comunicării, de la mesaj, „discontinuitatea generatoare de anxietăți și de scepticism". Arta integrată ca *fashion* în sistemul societății de consum, după cum observa Siegfried Kracauer, este supusă, inclusiv în particularitatea narațiunii literare, unei disoluții ce pune sub semnul întrebării drumurile viitoare. Relativului optimism din *Literatura de frontieră* („Ne putem doar întreba dacă integrarea progresivă a nonliteraturii în literatura de azi și de mîine nu are și această menire de a reintroduce silueta omului în universul structurilor, semnelor și automatelor") îi cedează locul o reală îngrijorare în fața tot mai evidentei abandonări a unuia din criteriile definitorii ale literarității prin „refuzul sofisticat al actului narativ și reducerea lui la cîteva șabloane previzibile": „Prin intermediul narațiunii e pusă în discuție însăși soarta literaturii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fără să dispună de o acțiune specială în economia cărții, dezbaterea metodologică se desfășoară implicit, și făcînd abstracție de intenția programatică a procedeului, ea cîștigă astfel în profunzime și luciditate. Raporturile reciproce dintre operă și comentariul critic, dintre literatură și *știința literaturii* necesită, odată cu mutațiile constatate în planul creației, atente reexaminări; multiplicarea fenomenelor diluante pune sub semnul întrebării eficacitatea și în ultimă instanță virtuțile „defensive" pentru literatură ale sistemelor critice actuale. Aparenta ireconciliabilitate dintre pragmatismul tehnologic al unei „științe" pur descriptiviste, interesată doar de aspectul gnoseologic, și judecata de valoare este socotită de Silvian Iosifescu drept superfluă. În volumul *Proză și luciditate* el demonstra că „reflecția critică răspunde unor frămîntări ale timpului nostru"; ofensiva nonvalorilor pretinde comentatorului o reconsiderare globală a criteriului axiologic, revitalizarea credinței în unicitatea și atipicitatea artei, în existența unui „cod particular al operei", în „sinteza subiectiv-obiectiv pe care o implică orice fapt estetic". Conștient de parțialitatea și fragmentarismul formalizărilor structurale, autorul preferă o alternativă ce ține în primul rînd seama de *polifonia* textului, ignorată atît de schemele structuraliste sau semiotice cît și de neoimpresionismul criticii „creatoare". „Raportul dintre text și comentariu poate accepta metode, procedee, gesturi critice foarte diferite, cît timp ele propun o soluție coerentă, echilibrează dependența cu libertatea".

Într-un plan superior, mai necesară imperativelor contextului contemporan apare reanalizarea relațiilor ce asigură cadrul teoretic al disocierilor fundamentale dintre valoare și nonvaloare, Literar și Nonliterar. Mai mult decît Wellek sau Starobinski, ce consideră teoria literară în strînsă dependență de critică, ca pe un *organon* de metode fără de care nu se poate realiza caracterizarea individualității, Silvian Iosifescu se socotește îndreptățit să confere responsabilități sporite activității teoretice, în sensul redefinirii acesteia ca disciplină predominant axiologică, *modus vivendi* între remodelarea pe baze istorico-dialectice a principiilor normative și aspirația rigoristă către scientizarea demersului critic. Condiția teoreticianului în viața literară activă se justifică de la sine în *Mobilitatea privirii*, unde, recapitulînd fără pretenția de a le fi epuizat obstacolele de ordin subiectiv sau obiectiv ridicate astăzi în calea comunicării nemijlocite între teoretician și creator, între teoretician și public, autorul își exprimă înainte de toate credința în simplitatea teoretică, în „bunul simț" ce guvernează în lucrări precum cele ale lui Wimsatt, Beardsley sau Jean Rousset și se diluează progresiv în „meandrele alexandrine" ale *noii critici* de tipul celei practicate de Barthes, Lacan sau Ricardou. Refuzul oricăror excese și atitudini dogmatice, aversiunea manifestă față de clamarea infailibilității unei metode sau a alteia, convingerea că orice construcție teoretică se susține „dacă-i acceptăm condiția ipotetică" se traduc de fapt în acea „lecție de modestie" a teoreticianului, invocată de Silvian Iosifescu în *Configurație și rezonanțe*.

Teoria literară ca estetică specială, însărcinată să redefinească și să discearnă coordonatele supuse unor continue metamorfoze ale valorii estetice în literatură, esențele literaturii în această a doua jumătate de veac XX, nu poate fi concepută în afara generoasei misiuni „reumanizatoare" în „vastele domenii din universul de comunicări eterogene, din lumea de semne încrucișate", misiune pe care și-o asumă adevărata literatură a prezentului. Valorile estetice integrate ca valori umaniste în ansamblul cultural al contemporaneității — sensul profund vizat și de această recentă carte a profesorului Silvian Iosifescu — ilustrează semnificativ prezența indispensabilă a teoreticianului în actualitatea vieții noastre literare.

Andrei Corbea

Recinik na bălgarska literatura, vol. I, literele A-D, Editura Academiei de Științe, Sofia, 1976, 408 p.

După elaborarea celor patru volume fundamentale ale *Istoriei literaturii bulgare*, iată că Institutul de literatură al Academiei Bulgare de Științe a lansat primul volum din cele trei preconizate ale *Dicționarului literaturii bulgare*.

În istoriografia bulgară se întîlnesc încercări timide în acest sens încă din anul 1927, cînd apare *Malăk literaturen recinik* elaborat de A. Pironkov, urmat de *Malka enţiklopedia za izcevane na bălgarskite pisateli*, de Al. Grigorov, tipărită în 1940. În același an, M. Marcevski publică o lucrare de mai mari proporții, *Malka literaturna enţiklopedia*, în două volume, incluzînd un bogat material asupra literaturii universale și a celei bulgare, cît și o serie de noțiuni și probleme generale referitoare la literatură. În acest domeniu al elaborării unor asemenea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dicționare și enciclopedii o treaptă superioară marchează Gh. Konstantinov prin publicarea unui îndreptar cu bogate date biobibliografice denumit *Tvorți na bălgarskata literatura* (1940). Ediția a doua apare îmbunătățită și cu titlul schimbat *Bălgarski pisateli* (1947). Patrusprezece ani mai tîrziu, un colectiv format din Gh. Konstantinov, Tv. Minkov, St. Velikov alcătuiește un îndreptar similar și cu același titlu *Bălgarski pisateli* (1961). O sarcină similară își asumă și Iv. Bogdanov cînd publică în anul 1966 volumul *Bălgarska literatura v dati i haracteristiki*. În sfîrșit, vom aminti și valoroasa lucrare a neobositului cercetător bulgar dr. Maniu Stoianov *Bălgarska văzrojdenska knijnina* (vol. I, 1957, și vol. II, 1959 —, în care găsim un repertoriu analitic al cărților și publicațiilor bulgărești apărute din anul 1806 pînă în anul 1878, microbiografii asupra scriitorilor renașterii bulgare și referiri bibliografice la aceștia.

Articolele consacrate autorilor incluși în noul *Dicționar* cuprind trei părți distincte : prima reprezintă portretul literar propriu-zis, cu principalele date biografice, momente esențiale din traiectoria creației autorului respectiv, problemele și domeniile ce le abordează și particularitățile artistice ale operei acestuia, în scopul de a se sugera rolul și locul ce-l ocupă în cadrul literaturii bulgare ; în partea a doua, denumită *Opera*, este prezentată întreaga creație a autorului, mai întîi sînt amintite în mod cronologic edițiile princeps, apoi celelalte, apărute separat sau în tomuri de opere alese sau opere complete, iar dacă unele lucrări n-au apărut în volum (și aici ne referim la cercetători și critici literari) acestea sînt amintite în prima parte — la portretul literar ; partea a treia însumează materialul de critică literară închinat personalității sau operei autorului, începînd cu volume (dacă există), apoi studii, articole și recenzii apărute în ziare și reviste, reprezentînd bogate bibliografii, orînduite cronologic.

În primul volum al *Dicționarului* sînt glosate monumente ale literaturii și culturii bulgare sau scriitori aparținînd unor secole mai îndepărtate, ca de exemplu *Letopisețul apocrif bulgar* (secolul XI), *Evanghelia de la Vraja* (secolul XIII), *Școala cărturărească de la Vidin* (secolul XIV), *Cronica bulgară anonimă* (secolul XV) sau Pop Bogomil (secolul X), Andrei Deak (secolul XV), Damaschin Studitul (secolul XVI) sau exponenți ai renașterii bulgare — Sofronie Vraceanski, Vasil Aprilov, Ioakim Gruiev, cît și fenomenul literar bulgar contemporan, reprezentat prin opere și scriitori cunoscuți și peste hotarele țării vecine : Gh. Djagarov, D. Dimov, Elisaveta Bagreana, Blaga Dimitrova și tineri creatori în plină floare.

În dicționar sînt pe larg prezentate importante manuscrise mediobulgare, parte dintre ele păstrate datorită școlilor românești de copiști, ca de exemplu *Cronica bulgară anonimă* (1296—1413) conservată într-o singură copie slavo-română din 1554—1561 (astăzi se află la Biblioteca Academiei de Științe a R. S. S. Ucrainene),cronică publicată de Ioan Bogdan în 1891, fapt relevat în bibliografia articolului, unde, dealtfel, este menționată și contribuția lui G. Mihăilă cu studiu său *Istoriografia română veche (sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină și slavă*.

Obiectul unui articol de dicționar îl constituie și *Sbornicul lui Gherman*. Despre acest manuscris mediobulgar se arată că a fost găsit de E. Kalužniacki la Cernăuți. Aici a fost adus de la mănăstirea Voroneț din Bucovina, iar în prezent se păstrează la biblioteca Patriarhiei române din București sub nr. 1 la fondul de manuscrise slave. Se relevă de asemenea că acest manuscris a constituit obiectul unui aprofundat studiu semnat de Ioan Iuffu, menționat și în bibliografia articolului. Despre un alt manuscris, *Evanghelia lui Dobrețso* se specifică faptul că a fost găsit la Tulcea și că unele sbornice damaschine se află și în bibliotecile din București.

Grigore Țamblac este prezentat în context balcanic, pe fundalul intereselor vremii, menționîndu-se perioada petrecută de el la Suceava și aportul adus la dezvoltarea culturii românești. În bibliografia fișei de dicționar este consemnat și articolul lui E. Turdeanu *Gr. Camblak. Faux arguments d'une biografie*. Era oportun atît aici cît și în cazul unor monumente ale culturii mediobulgare să fie citat și volumul *La littérature bulgare du XV-e siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains* (Paris, 1947) de același autor, ca, dealtfel și Melchisedec Ștefănescu, unul dintre primii cercetători români ai vieții și operei lui Grigore Țamblac.

Din articolele dicționarului reiese sprijinul de care s-a bucurat poporul bulgar și reprezentanții săi de frunte în diferite perioade ale istoriei, îndeosebi în sec. al XIX-lea, cînd emigrația bulgară desfășoară o intensă activitate culturală și politică pe teritoriul țării noastre. Astfel sînt prezentate monografic următoarele ziare și reviste : „Bălgarska pcela" (Brăila, 1863—1864), „Bălgarska starina" (București, 1865), „Gradinka" (București, Giurgiu, 1874—1875), „Duma na bălgarskite emigranti" (Brăila, 1871), „Dunavska zora" (Brăila 1868—1870, 1877, 1878, 1879), precum și unele asociații și societăți bulgare cu caracter social-politic și cultural ca : Bălgarsko knijovno drujestvo (fondată la Brăila în 1869), Drujestvo za razprostranenie na polezni znania (constituită în 1873 la București).

Dicționarul atestă și activitatea a numeroși cărturari și scriitori bulgari pe teritoriul României, unii pentru munca lor de mecenat (Petăr Berkovski, Ivan Dobrovski, Sava Dobroplodni, Dimităr Dușanov) sau pentru rolul avut în editarea la București, Brăila și în alte localități a diferitelor manuale școlare, cărți de cultură generală ș.a. (Petăr Beron, Ivan Bogorov,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Emanuil Vaskidovici), sau în crearea teatrului şi dramaturgiei originale bulgare (Dobri Voinikov, autor dramatic şi fondatorul teatrului bulgar de la Brăila, Vasil Drumev şi Hristo Daskalov — toţi dramaturgi cu piese tipărite şi jucate în România; Ecaterina Vasileva (una din primele artiste în trupa lui D. Voinikov, poetă cu versuri în limba bulgară, română şi franceză), precum şi autorii primelor traduceri din opera lui Fr. Schiller, N. Gogol, E. Sue, traduceri publicate la Brăila (Neşe Boncev şi Hristo Vaklidov, care a înfiinţat, dealtfel, şi tipografia româno-bulgară de la Brăila).

Corifeii literaturii bulgare — Hristo Botev şi Ivan Vazov — sînt prezentaţi în ample articole, subliniindu-se locul şi rolul lor în dezvoltarea literaturii bulgare. De asemenea este evidenţiată perioada petrecută de aceştia în ţara noastră, unde au desfăşurat o largă activitate politică, publicistică şi literară, în special Botev, şi au creat versuri nemuritoare care au fost publicate la noi în ediţii princeps. În acest context românesc ar fi fost oportun să se arate şi relaţiile care au existat între Hr. Botev şi unii reprezentanţi de vază ai ţării gazdă cu care a venit în contact şi a colaborat, ca de pildă N. Zubcu - Codreanu, C. Dobrogeanu-Gherea, Bonifaciu Florescu sau interesul manifestat de Ivan Vazov faţă de poezia românească etc.

Important pentru noi este faptul că dicţionarul informează despre unele scrieri ale cărturarilor bulgari dedicate realităţilor româneşti; menţionăm în acest sens studiul lui Stoian Arghirov, *Lucrări vechi şi noi de etnografie, geografie şi istoria culturii românilor* (1894), şi scrisorile lui Naiden Gherov din 1846, în care sînt evocate cu multă sensibilitate poetică meleagurile pitoreşti şi viaţa socială a ţării noastre.

Dicţionarul discută şi o serie de termeni, ca apocrif, autobiografie, dramă, literatură bogomilică etc., care sînt abordaţi într-o perspectivă multilaterală (etimologică, literară, filozofică, social-politică), cu exemplificări concrete luate, bineînţeles, din literatura bulgară.

Bibliografia care însoţeşte portretele literare (opera şi literatura critică) este exemplară atît pentru istoricul problemelor, cît şi pentru stadiul lor contemporan, dovedind elocvent imensul efort de documentare al autorilor articolelor. Lista referinţelor critice este, deci, bogată, acoperind pe alocuri coloane întregi, sînt menţionate adesea chiar mici articole de popularizare şi recenzii. Cu atît mai mult, credem că în bibliografiile alcătuite trebuiau incluse şi titlurile unor asemenea lucrări precum cele ale lui V. Chelaru, *Influenţele literare româneşti în opera dramaturgului D. Voinikov*, Bucureşti, 1941; Tamara Bojcura, *Iuri Ivanovici Venelin*, Bratislava, 1968; Ilie Bărbulescu, *Curente literare la români în perioada slavonismului cultural*, Iaşi, 1928 şi altele.

Dicţionarul literaturii bulgare, aşa cum este configurat încă din acest prim volum, va însuma cca 1500 de articole (primul volum cuprinde 403 articole), umple un gol resimţit de mai multă vreme, mai ales pentru cercetătorul străin, în ansamblul instrumentelor de referinţă şi cercetare. Deşi la elaborarea articolelor pentru această importantă lucrare au participat un număr de 77 de persoane (dealtfel şi la elaborarea volumului *Dictionnaire des lettres françaises. Le seizième siècle*, Paris, 1951 au colaborat nu mai puţin de 103 autori), cititorul atent va observa că materialele, disparate prin forţa împrejurărilor, au o redactare coerentă, simţindu-se aici activitatea depusă de colegiul redacţional condus de acad. Gheorghi Ţanev. (Colectivul este format din nume de prestigiu ca Toncio Jecev, Boniu Anghelov, Milena Ţaneva şi alţii). Datorită unor principii unice de coordonare articolele *Dicţionarului*, deşi scrise în diverse maniere stilistice, depăşindu-se tipicul, expresia rigidă, prin concepţia şi sistemul general de elaborare se racordează organic la întreg, sub aceeaşi vizlune unitară a vorbirii estetice. Caracterul unitar al *Dicţionarului* rezidă şi în respectarea principiilor riguzozităţii ştiinţifice, a exactităţii informaţiei.

Judecînd după primul volum, *Dicţionarul literaturii bulgare* nu este numai un documentat şi bogat ghid biografic şi bibliografic, ci şi o istorie literară condensată în care se interferează în permanenţă liniile unei dezvoltări literare concepută ca o unitate spirituală legică, ca o principală componentă a dezvoltării şi înfloririi culturii poporului vecin.

În încheiere ne permitem să facem unele observaţii ce se desprind din analiza materialului prezentat în primul volum. Pentru o mai uşoară folosire a acestui important instrument de lucru ar fi fost oportun ca la sfîrşit să existe un indice de nume. La bibliografia operei unor scriitori reprezentativi ca Iv. Vazov, Hr. Botev, N. Vaptarov, E. Bagreana şi alţii era necesară includerea unor titluri de cărţi traduse în limbi de circulaţie mondială pentru a se ilustra şi mai pregnant faptul că marile valori literare bulgare au găsit o meritată preţuire şi pe alte meridiane. Este adevărat că la portretul literar se indică în ce limbi a fost tradusă opera scriitorului respectiv, dar nu se arată ce anume şi sub ce titlu apare în străinătate. De asemenea era oportun să se indice şi unele ecouri ale criticii literare străine referitoare la opera şi personalitatea scriitorului respectiv — articole, studii, prefeţe, tabele cronologice, comemorări etc. Apoi, fenomenul literar bulgar poate ar fi fost bine să fie conexat cu cel al literaturii universale într-o mai pregnantă măsură. Dar scăpări sau lacune ca acestea, necesenţiale, sînt explicabile într-o lucrare de asemenea proporţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dicţionarul literaturii bulgare, după opinia noastră, este o realizare de mare amploare, dovedind o competenţă îndelung verificată, pasiune şi o muncă impresionantă.

Laura Baz-Fotiade şi *Dumitru Bălan*

Mihai Nasta. *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro*, Padova, 1977, 80 p.

Editarea unui manuscris inedit al umanistului italian din quinquecento, Castelvetro, de către Mihai Nasta, se cuvine a fi semnalată din două motive: mai întîi, pentru că publicarea comentariilor lui Castelvetro este o contribuţie importantă pentru mai buna cunoaştere a umanismului renascentist italian, deci o problemă de interes european, în al doilea rînd, pentru tehnica ştiinţifică a editării şi a actualităţii comentariului editorului pe marginea textului italian. Manuscrisul editat de Mihai Nasta cuprinde notele de lectură ale lui Castelvetro pe marginea scrierii lui Dionis din Halicarnas, *Despre aranjarea cuvintelor*.

Comentariile renascentiste asupra scriitorilor antici prezintă un dublu interes căci, pe de o parte, ele sînt documente ale modului de gîndire şi de interpretare din timpul Renaşterii, iar, pe de altă parte, nu arareori ele constituie pentru noi unica sursă asupra unor fapte şi scrieri antice care în timpul Renaşterii existau în manuscrise astăzi dispărute. Este cazul, de exemplu, cu corespondenţa lui Pliniu cel Tînăr cu Traian sau cu unele inscripţii importante care se păstrează numai în scrierile renascentiste. Textul lui Castelvetro face parte din prima categorie. Autorul voia să alcătuiască un tratat de Poetică generală şi în acest scop el a adnotat textul lui Dionis din Halicarnas.

Dionis din Halicarnas este un retor care îşi desfăşoară activitatea în timpul domniei lui Augustus. Scrierile sale cele mai importante privesc critica şi teoria literară. În afară de acestea el a mai scris şi o *Istorie romană*, al cărei unic merit este de a constitui pentru noi o sursă importantă asupra începuturilor Romei. Spre deosebire de aceasta, lucrările lui Dionis de critică literară au o valoare în sine. El descinde din tradiţia lui Aristarh, Crates şi Teofrast şi se manifestă drept adversar al stilului asianic. Scrierea adnotată de Castelvetro, *Despre aranjarea cuvintelor*, este cea mai importantă dintre scrierile care ne-au parvenit de la retorul antic. Dionis din Halicarnas aşează ca principiu estetic alegerea cuvintelor şi combinarea lor. De aici importanţa pe care el o acordă periodurilor, metrilor şi structurii muzicale a frazei. În partea întîi (*Position du problème: la triple relation d'un expérîment de lecture*, p. 11—23), Mihai Nasta subliniază aspectele moderne ale teoriilor lui Dionis din Halicarnas. Astfel el arată, de exemplu, că o serie de enunţuri din capitolul 3 şi 4 din *Despre aranjarea cuvintelor* prefigurează definiţia lui Roman Jakobson despre funcţia poetică. Consideraţiile lui Mihai Nasta asupra retorului antic sînt o interpretare a acestuia mai ales din punctul de vedere al teoriilor actuale şi mai puţin o circumscriere a sa din punctul de vedere al retoricii antice.

Pe aceeaşi bază este alcătuit şi comentariul la textul lui Castelvetro, adică tot *sub specia aetatis praesentis*. Nu de puţine ori editorul demonstrează neînţelegerea de către umanistul italian a ideilor cuprinse în textul lui Dionis, cum ar fi elementele de definiţie ale funcţiei poetice. Comentariile lui Castelvetro sînt permanent confruntate cu interpretările proprii ale editorului. Meritele umanistului italian în această perspectivă sînt: subliniereа valorii funcţionale a fonemelor, a autonomiei enunţurilor, a naturii indisolubile a plăcerii estetice etc. (p. 79). Am fi dorit însă în acest comentariu o mai clară circumscriere a lui Castelvetro în cadrul poeticii şi retoricii renascentiste. În acest fel, importanţa comentariului său la textul lui Dionis din Halicarnas ar fi ieşit mai bine în evidenţă.

Textul este editat după normele ştiinţifice în vigoare. Capitolul 2a cuprinde prezentarea manuscrisului, 2b — textul italian inedit cu note cuprinzînd discutarea unor termeni şi concepte, iar capitolul 3 un comentariu asupra textului lui Castelvetro.

Gh. Ceauşescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Jacinto do Prado Coelho, *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976

Le livre du professeur Jacinto do Prado Coelho — dont le titre surprenant nous fait penser à une métaphore essentielle pour sa méthode — représente un riche ensemble de textes critiques. Le plus grand historien littéraire portugais contemporain avait habitué ses lecteurs à des exégèses devenues classiques sur la littérature portugaise, depuis le Moyen-Âge jusqu'à présent : *A letra e o leitor*, par exemple, nous offrait une suite de vérités essentielles sur beaucoup d'écrivains.

Mais *Ao contrário de Penélope* est encore plus : les familiers de l'œuvre de Jacinto do Prado Coelho seront réellement impressionnés par ce volume dense et ample en même temps, ainsi que par la progression manifeste de la pensée critique de l'illustre professeur. Nous croyons que, par rapport aux précédents volumes, deux traits fondamentaux distinguent ce livre : d'abord, l'auteur tente de construire les prémises d'une „philosophie de la critique", et cela sur les bases d'une activité continuelle dans la critique proprement-dite et dans l'histoire de la littérature, une conclusion épistémologique sur la position de la critique en tant qu'attitude intellectuelle ; ensuite, le professeur apporte de différentes révalorisations et corrections aux quelques chapitres de l'histoire littéraire portugaise ici présents — Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes — avec des solutions toujours originales.

Prenons le premier aspect : il se trouve présent non seulement dans les pages de l'impressionant *Limiar* et dans les chapitres introductifs, mais — diffusé d'une manière subtile — dans presque toutes les études générales. Après des dizaines d'années d'activité critique appliquée et d'exégèse historique de la littérature, Jacinto do Prado Coelho arrive à des conclusions saisissantes : il découvre, dans tout son dramatisme, la condition précaire de la critique, mieux encore — la relativité totale de sa démarche. La métaphore de Pénélope, qui domine le volume, y trouve son explication, même si le critique procède „contrairement à Pénélope" : le nom de Pénélope, désignant en occurence une action soumise à l'auto-destruction, représente, en tout cas, le point de rencontre entre le critique contemporain et le mythe pluriséculaire, ce nom fait état d'une obsession commune. L'auteur détaille minutieusement les raisons pour lesquelles l'œuvre du critique est contraire à celle de Pénélope. Mais c'est l'obsession qui nous intéresse ici :

„O crítico : um especialista da leitura a quem a modéstia vai bem. O crítico verdadeiro não será o encartado mas o bom amador. Por outras palavras : o que pode justificá-lo é uma profissão de amor. Quer humildemente conhecer, compreender, a fim de amar ainda mais, correndo embora o risco de vir a amar menos. Sem risco, porém, não há amor, e para o crítico o amor cego não conta. (...)

Conhecer um objecto que está em frente, fixo, estruturado : o texto, conjunto orgânico de sinais, o preto no branco, a mancha da página. Uma pretensa, desafiante exterioridade. Ler, para isso, de-vagar, voltar atrás, reler. Em seguida, fechado o livro, refazer de memória a leitura, condensando, distendendo, desordenando os tempos, os estados, os lances diegéticos. De novo abrir o livro, fruir melhor, ponderar melhor este o aquele passo, agora à luz duma visão de conjunto. Actualizar de cada segmento ou sequência os sentidos em que o sentido se multiplica. Dar preço às conotações. Tentar ler nas entrelinhas, preenchendo ou tão-só esplanando os silêncios. Com amor, lentamente. Inserir o texto no intertexto, no contexto, no pós-texto. Ir da estrutura ao significado profundo. Da estrutura à génese. Dos estímulos aos efeitos."

La conclusion n'aura donc rien de triomphal et ira toujours dans le sens de la modestie et de la limitation programatique.

Si un certain pessimisme se dégage nettement des conclusions du *Limiar* et des études théoriques, on comprendra vite que l'aspect créateur de l'acte critique reste, pour l'auteur, le plus intéressant. Qu'il s'agisse de la recherche des variantes poétiques en tant qu'éléments de signification profonde (v. *Variantes e variações*), qu'il s'agisse des discussions sur la manière appropriée d'enseigner la littérature à l'Université ou bien d'autres choses, le professeur Prado Coelho croit toujours que la dissolution dans des termes scientifiques, voir linguistiques de l'étude littéraire restera un mirage et que le noyau irréductible, saisissable, par la seule intuition doit être souligné partout (v. *Como ensinar literatura*, p. 46—47).

Par cela, un côté „éternel" de l'acte critique reste toujours possible !

Cette préoccupation de dégager ce que nous avons appelé „une philosophie de la critique" pourrait être identifiée aussi dans le volume qui nous intéresse d'une autre manière : sans ostentation, mais continuellement, devant nous défilent la plupart des théories critiques contemporaines des dernières années, depuis Poulet et Max Bense jusqu'à Michel Foucault et les critiques brésiliens. On peut facilement en déduire que le professeur Jacinto do Prado Coelho cherche

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avec ferveur une réponse à ses doutes méthodiques et qu'il relient toute réponse, si partielle qu'elle soit.

Quant au second aspect du livre, il nous parait également incitant : Jacinto do Prado Coelho est l'auteur des contributions fondamentales sur quelques-uns des plus grands écrivains portugais. Il a découvert et réhabilité le romancier romantique Camilo Castelo Branco (*Introdução ao Estudo da novela Camiliana*, 1946), il est aussi l'auteur d'une monographie de référence sur le plus grand poète portugais moderne, Fernando Pessoa (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 2-e éd., 1973), ainsi que l'éditeur d'un autre grand poète moderne, Teixeira de Pascoaes etc. Dans le volume que nous présentons, l'exégète revient sur des thèmes auquelles il a consacré des années de recherche, mais pour nous offrir encore des nouvelles perspectives analytiques : le roman de Camilo sera analysé à la suite d'un schéma apparenté à celui de Gérard Genette et conformément aux idées contemporaines sur la narration (v. *Um conto de Camilo, „Historia Duma Porta"*) ; de nouvelles mises au point seront faites sur Pascoaes et Pessoa, en partant de la bibliographie accumulée entre temps (les pages consacrées à la *Folie de Pessoa* nous paraissent ouvrir de fécondes perspectives). Mais la contribution la plus significative est celle consacrée au roman „national" portugais, *Os Maias* de Eça de Queirós, *Para a compreensão d'Os Maias como um todo orgânico*. On peut dire que, par cette très dense étude, on aura dit l'essentiel sur la structure narrative du roman portugais le plus important ; sans suivre, cette fois, le schéma de Genette, Prado Coelho a forgé une méthode propre, applicable à la narration du XIX-e siècle, une méthode „grammaticale" ayant inclue aussi une dimension psychologique.

Les articles de proportions plus réduites se rattachent à l'un ou à l'autre des aspects évoqués jusqu'ici. Souligner encore une fois l'information bibliographique exhaustive et l'attitude critique très nette de Jacinto do Prado Coelho nous semblerait superflu : nous le faisons quand même, du point de vue d'un lusophile qui se trouve à l'étranger . Ce livre représentera pour beaucoup de spécialistes un guide bibliographique commenté extrêmement autorisé, surtout pour ceux qui travaillent hors Portugal.

Un dernier mot sur l'actualité de ce livre : bien que consacré à un domaine „éternel" de la connaissance, s'occupant par définition des valeurs reconnues et cataloguées, le volume *Ao contrário de Penélope* fut rédigé à un moment historique donné : il a été contemporain de la Révolution du 25 avril 1974 et de la trouble période qui suivit. L'auteur a, selon nous, le grand mérite de la sincérité, en nous faisant connaître, discrétement et sans ostentation, ses opinions sur la révolution profonde que traversait le Portugal. Par conséquent, plus que les études consacrées aux écrivains portugais contemporains, c'est le dernier chapitre du livre, *Os escritores portugueses na encruzilhada (Les écrivains portugais au carrefour)*, qui reçoit la signification d'une véritable profession de foi.

Mihai Zamfir

Robert Frickx—Michel Joiret, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours. Problèmes*

Paris-Fernand Nathan, Bruxelles-Editions Labor, 1977

Preocuparea de căpetenie a volumului, aşa cum o sintetizează prin titlu şi o motivează în „introducere" cei doi autori, Robert Frickx şi Michel Joiret, este de a modifica unghiul prin care este privită poezia ţării lor. Cu alte cuvinte, de a elibera această poezie din tiparul de judecăţi sumare care o perpetuase în timp drept componentă a poeziei franceze. Este ştiut că istoriile literare şi manualele şcolare au impămintenit ideea că literatura belgiană aparţine literaturii franceze, în situaţii similare aflîndu-se şi alte literaturi de limbă franceză, literatura canadiană, chiliană, libaneză şi cea a ţărilor nord-africane.

Socotind caracterizarea care circulă în mod curent „poezia belgiană de expresie franceză" depăşită, ca formulare, Robert Frickx şi Michel Joiret optează pentru „poezia franceză din Belgia". În scopul confruntărilor fructuoase de idei, autorii volumului oferă un bogat repertoriu de nume de poeţi, însoţit fiecare de date biografice şi pus în valoare prin liste de opere şi comentarii pe marginea lor. Ei pun astfel în circulaţie, cu titlu de meditaţie, dar şi ca provocare, un preţios material necesar dezbaterilor pe tema eliberării poeziei belgiene de sub tutela mişcării literare din Franţa. Dealtfel, „problemele" pe care ei le anunţă încă din titlu, indiferent că sînt de ordin geografic, istoric ori lingvistic, de datare ori clasificare, că decurg din mişcări literare ori evoluţii individuale, din divergenţe de temperament ori din fluctuaţii de gust, urmăresc în ultimă instanţă satisfacerea dezideratului de mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă lui Robert Frickx și lui Michel Joiret le revine meritul de a se fi arătat mai fermi în a corecta o optică care nu concordă cu realitatea, nevoia unor astfel de limpeziri a fost resimțită cu mult înainte de întocmirea volumului în discuție. Încă din 1946, în Buletinul Academiei Regale de limba și literatura franceză, Joseph Hanse pledează pentru caracterul independent al poeziei din Belgia. O asemenea intervenție nu putea rămîne singulară în arena oricărei literaturi. Afirmația se confirmă, de vreme ce în revista românească „Flacăra" Paul Constant, sprijinindu-se pe un test al lui Maurice Gauchez, acordă interes, încă din 1914, deosebirii „radicale" dintre poezia franceză din Belgia și cea din țara vecină. Doi ani mai tîrziu, Dragoș Protopopescu, în aceeași publicație, distinge personalitatea scriitorilor flamanzi independent de „osmoza" dintre cele două literaturi, belgiană și franceză. Pentru scriitorul român războiul joacă rol de ferment important în conturarea specificului celei dintîi. În 1915 Al. Hodoș prezintă în articolul său din „Minerva" pe Rodenbach, Maeterlinck și Verhaeren într-un context aproape similar. Interesul pentru destinul poeziei belgiene a fost favorizat în parte și de circulația în România, prin traduceri, încă din ultimul deceniu al sec. al XIX-lea, a operelor poeților susmenționați.

Condensat și totuși cuprinzător, conținutul volumului datorat lui Robert Frickx și Michel Joiret este structurat pe mici monografii, eșalonate în timp, de la 1880 pînă în zilele noastre, în trei mari etape, fiind însoțit de motivările de rigoare în alegerea anilor delimitatori. Motivările preced fiecare etapă, fiind concepute ca scurte introduceri. Prin intermediul lor, ansamblul descriptiv al etapelor și respectiv al capitolelor capătă unitate și relief. Dar ceea ce conferă deosebită valoare acțiunii întreprinse de Frickx și Joiret este luciditatea opțiunilor și a confruntărilor cu realitatea, lipsa de prejudecată în modul cum expun faptele. E drept că ei își propun să denunțe subordonarea poeziei belgiene poeziei franceze. Dar nimic nu-i împiedică în același timp să recunoască ce anume datorează, de exemplu, Gilkin și Giraud lui Lautréamont, Van Lerberghe autorului *Hérodiadei*, Albrecht Mockel ori Max Elskamp lui Jules Laforgue, ca să nu zăbovim decît asupra cîtorva dintre numele mai proeminente. Autorii volumului descoperă multiple filiații chiar și scriitorilor care au depășit hotarele țării lor, ca Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren. Față de aceștia se arată chiar excesiv de severi. Verhaeren, de exemplu, este considerat unicul pretendent la audiență universală. Dacă nu se sfiesc să declare că nu este ușor unui belgian să admită că opera unuia sau a altuia dintre compatrioți ar putea fi atribuită patrimoniilor culturale străine, în aceeași măsură cei doi autori nu dau înapoi cînd ajung să facă afirmații pe care le socotesc fondate. Așa se întîmplă cu Norge, căruia îi atribuie, textual, calificativul „cel mai francez dintre poeții belgieni". În cazul lui Plisnier, se rezumă a-i reproduce aderarea fără rezerve la literatura franceză. Mai mult, ei își fac resimțită poziția, ca oameni de cultură ai țării lor, reproducînd sec paradoxala poziție a poetului care contestă literatura belgiană, indiferent în ce limbă este exprimată. În schimb, aceiași autori contribuie, dînd informații bogate și precizări pertinente, la conturarea personalității unui Vandeputte, Bosschère, Hellens, Neuhuys. Sau, pentru a-i parafraza, să-l descopere pe „adevăratul" Vandeputte, Bosschère, etc. Mai ales, ei sînt preocupați să găsească argumentul în stare să determine valoarea acelor scriitori care nu s-au bucurat prea mult de ea în viață. De asemeni, mai sînt solicitați de bogăția, diversitatea și individualitatea generației de după 1950, precum și a poeziei feminine, în plină afirmare din ultimele două decenii.

Desigur, pentru o mai ușoară înțelegere a complexului fenomen al poeziei belgiene, Robert Frickx și Michel Joiret propun multiple clasificări, dintre care unele le aparțin în exclusivitate. Alături de clasicism, simbolism, suprarealism, neoclasicism — intrate în limbajul curent al istoriei și criticii literare, „tabla de materii" cuprinde compartimentări rezultate din aplicarea cîtorva criterii inedite de grupare a poeților: angajarea umanistă și politică, evaziunea în călătorii prin intermediul descoperirilor tehnice de ultimă oră, pendularea între universul interior și aspirația cosmică. Printre contribuții se numără și găsirea locului lui Michaux în ierarhia generației sale, cînd încă pentru mulți opera acestui poet rămîne o experiență greu de clasificat. În aceeași situație se află și poeți mai puțin cunoscuți, ca Pierre della Faïl, Odillon-Jean Perrier, Librecht, André Miguel, Carlo Masoni. Totuși, pornind de la ideea de a se opune tendinței de subordonare a poeziei belgiene celei franceze, acțiunea întreprinsă de Frickx și Joiret nu atinge întotdeauna rezultatele scontate. Din exces de obiectivitate, ei pedalează prea mult pe filiații inclt pe alocuri esențialul se alterează. Dealtfel, ei recunosc în „Concluzii" că răspundere implică o teză ca aceea a lui Henri Pirenne că literatura belgiană ar fi apărut și s-ar fi dezvoltat independent de orice influență, datorîndu-și existența exclusiv resurselor proprii. Este o demonstrație ce presupune studii riguroase din partea forțelor conjugate ale istoricilor, lingviștilor și stiliștilor. Robert Frickx și Michel Joiret nu vizează atît de departe. În schimb, ei nu sînt de acord cu acceptarea pasivă a judecăților sumare, formulate ca o dată pentru totdeauna, în legătură cu autori și curente. După cum, nu înțeleg de ce să rezume audiența poeziei belgiene la un grup restrîns de inițiați. În consecință, ei inventariază metodic creația poetică autohtonă, propun

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grupări de familii de spirite — după teme preferențiale și preocupări formale. În vederile lor intră, ca o etapă pregătitoare studiilor mai ample și mai aprofundate, o panoramă critică, informată și pe cît cu putință, obiectivă.

Cornelia Ștefănescu

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Band I, Walter de Gruyter, Berlin—New York, 1975—1977 *

Între 1930 și 1940 au apărut, sub îngrijirea lui Lutz Mackensen, primele două volume din *Handwörterbuch des deutschen Märchens*. Încercarea de a continua după război această importantă lucrare a dus la concluzia că trebuie lărgit atît cadrul ei național, cît și cel tematic. Încă din 1955 profesorul Kurt Ranke, de la Universitatea din Göttingen, a început pregătirile în vederea unei noi *Enciclopedii a narațiunii*, în care să fie cuprinsă o vastă întindere geografică (Europa este văzută în conexiune atît cu ariile de care a fost influențată, cît și cu cele pe care le-a influențat) și o tematică cu deschidere interdisciplinară. Nu numai că sînt prezentate principalele tipuri și motive de narațiuni orale și scrise (fără a se cuprinde domeniul „saga", asupra căruia, sub conducerea prof. Lutz Röhrich, se pregătește o altă enciclopedie), dar se dedică articole speciale problemelor de metodă a cercetării, biografiilor de cercetători, culegători și povestitori, precum și problemelor de stil, structură și „viață" a narațiunii (mediu, împrejurări, modalități de povestire). S-a ajuns astfel la un proiect impresionant: nu mai puțin de 3600 de articole-micromonografii ce vor fi tipărite în 12 volume, fiecare a cîte 720 pagini.

Începînd din 1975 și pînă în 1977 au apărut succesiv cinci fascicule ce formează volumul I (ultimul cuvînt inclus: *Bayerischer Hiasl — Räubergestalten*). Pentru realizarea articolelor s-a apelat la specialiști din lumea întreagă, urmărindu-se o documentare „la fața locului" și introducerea unor puncte de vedere diverse (din țara noastră, Ion Talaș semnează paginile despre *Baumeister — Meșterul zidar*).

Așa cum dintru început își propuseseră realizatorii enciclopediei, au fost incluse cărțile populare, depistîndu-se prin ele legăturile complexe dintre narațiunea scrisă și orală. Povestirile de tipul *Alad(d)in* sau *Ali Baba und die vierzig Räuber* (autor al articolelor — prof. Kurt Ranke), *Aufstand der Arbeitstiere* (H. W. Nörtershenser din Emmendingen), *Bauer wird König für einen Tag* (E. Frenzel-Berlin) etc., precum și povestirile despre personaje reale ca *Abû Nuwâs* (E. Wagner-Giessen) sînt urmărite atît în circulația lor scrisă, prin încadrarea în cartea *O mie și una de nopți*, cît și în răspîndirea independentă orală sau scrisă, înainte și după integrarea în culegere. Drumul complicat și transformările succesive ale cărții *Halima* (cum s-a spus mai frecvent la noi în loc de *1001 de nopți*) stau în atenția autorului studiilor despre *Ägypten* și *Arabisch-islamische Erzählstoffe* (Otto Spies-Bonn), urmînd ca articolul de sinteză — *Tausendundeinenacht* — să apară mai tîrziu.

Raportul între personajele reale și personajele literare cărora le-au dat naștere și îmbogățirea treptată, pe măsura răspîndirii cărților, a unor povestiri avînd un sîmbure de realitate, cu alte și alte adaosuri și semnificații, sînt problemele-cheie în jurul cărora se încheagă prezentările despre *Achikar*, *Alexander de Grosse*, *Äsop*, *Barlaam und Iosaphat*.

Informația unora dintre autori nu se oprește doar la domeniul occidental și izvoarele lui, ci se extinde într-un mod surprinzător de complet și corect asupra mijlocului, estului și sud-estului Europei (Rainer Degen, Irmgard Lackner, Ines Köhler și Rudolf Schenda). Regretăm că în studierea răspîndirii *Esopiet* — minuțios și atent făcută dealtfel — a fost uitat domeniul lingvistic slav și neoromanic oriental. Tot așa ne întrebăm de ce articolul despre *Apokryphen* conține un capitol referitor la domeniul bizantino-slav și nu la cel sud-est european, mai cuprinzător (aici s-ar fi putut apela cu folos la Nicolae Cartojan, *Cărțile populare în literatura română*,

* Herausgegeben von Kurt Ranke, Göttingen, zusammen mit Herrmann Bausinger, Tübingen; Wolfgang Brückner, Würzburg; Max Lüthi, Zürich; Lutz Röhrich, Freiburg; Rudolf Schenda, Göttingen; Redaktion: Lotte Baumann, Ines Köhler, Elfriede Moser-Rath, Ernst Heinrich Rehermann, Hans Jorg Uther, Rainer, Wehse, Göttingen.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ed. a II-a, 1974, Bucureşti, p. 39 ş.u., precum şi la Felix Karlinger, *Ein rumänisches Volksbuch des 16 Jh: Der Gang-Mariae zu den Qualen*, Salzburg, 1976).

Încă multe alte articole din acest prim volum al EM stîrnesc interesul celui care se apreşte la cărţile populare *(Abgar-Brief, Acta martyrum et sanctorum, Alexius etc.)*, şi desigur — cele mai multe — ale specialistului în folclor.

EM, susceptibilă oricînd de completări şi îndreptări, prin însăşi natura ei şi prin durata apariţiei (cum remarcă de la bun început însişi coordonatorii) se anunţă, odată cu acest prim volum, a fi una din acele opere de referinţă ce devin necesare pe masa de lucru a oricărui cercetător în domeniul istoriei culturii.

Cătălina Velculescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Analele universității din Craiova, anul V/1977

Gîndite pe serii, în funcție de profilul complex al Universității craiovene, *Analele* acesteia (din care, în afară de cele de *Științe filologice*, mai apar ramurile *Agronomie-horticultură-biologie* și *Matematică-fizică-chimie)* dau în primul rînd o imagine asupra modului în care cercetătorii și universitarii de acolo înțeleg să lumineze diverse probleme ale culturii, științei și artei, multe ținînd cu precădere, cum e și firesc, de partea locului etc. Seria *Științe filologice, anul V/1977*, apărută de curînd, cuprinde, în mare, lucrări din domeniul lingvisticii și filologiei, al literaturii române și universale. Între ele, din primele două domenii, sînt de semnalat *Fapte dialectale în onomastica din nord-vestul Olteniei* de Radu Sp. Popescu, *Graiul bufenilor din Banat* de Marin Petrișor, ca și contribuțiile lui Gh. D. Trandafir, ale Mariei Iliescu, Marilenei Velican-Cosinschi, ale lui Emilian N. Burețea, Katalin Dumitrașcu și Lucia Hanglu, ale Emiliei-Rodica Iordache și Michaelei Livescu.

În domeniul literaturii, Ion Trăistaru analizează memoriul lui Mihai Viteazul către marele duce de Toscana, studii remarcabile publicînd și Tudor Nedelcea, Ion Nijloveanu, George Sorescu (care dă în continuare inedite asachiene), Emilia Parpală, Sina Dănciulescu-Leonte, Cornelia Cristea, Toma Grigorie, Dorin Teodorescu, Stelian Cîncă, Ion Deaconescu și alții. O mențione aparte se cuvine lămuririlor lui Pavel Țugui (prin a cărui osîrdie apare seria de față), intitulate *G. Călinescu și Istoria literaturii române", tratat editat de Academie*, în care, pe bază de corespondență, felurite acte și rapoarte, se precizează aspecte noi ale modului în care concepea marele critic și istoric literar elaborarea acestei lucrări fundamentale. Ele se dovedesc cu atît mai binevenite cu cît dezbaterile privind noua versiune a tratatului sînt abia la început.

George Muntean

Vaprosî literaturî, 12/1977

Revista sovietică lunară de teorie și critică literară „Vaprosi literaturi" închină cel de-al 12-lea număr al său de anul trecut literaturii și vieții literare românești contemporane. Faptul este cu atît mai semnificativ și îmbucurător cu cît acest număr marchează pentru respectivul organ al Uniunii scriitorilor sovietici și al Institutului de literatură mondială „Maxim Gorki", al Academiei de științe a U.R.S.S., încheierea celui de-al 20-lea an calendaristic de apariție (revista a fost fondată în 1957 și, pe parcurs, am semnalat-o de mai multe ori, presa noastră reproducînd de asemenea, diferite texte apărute în numele ei). Sumarul celui „mai bun din toate numerele revistei consacrate literaturii altor țări, apărute pînă acum" (384 p., format carte obișnuită), a fost alcătuit prin conlucrarea redacției cu conducerea Uniunii scriitorilor din România și cu sprijinul ambasadei noastre din Moscova, contribuții mai însemnate avînd Tatiana Nicolescu și Radu Lupan și cu deosebire „cunoscutul specialist în literatura română, Mihail Fridman" de la Institutul de slavistică și balcanistică al Academiei de Științe a U.R.S.S. (vezi p. 371), autor al multor studii despre literatura noastră și traducător eminent al lui Sadoveanu (recent i-a apărut, după *Nicoară Potcoavă, Dumbrava minunată, Venea o moară pe Siret, Hanu-Ancuței*, și altele, traducerea, însoțită de un studiu introductiv, a romanului *Neamul Șoimărești-lor*, traducere socotită de presa sovietică „de o măiestrie neîntrecută").

După o prefață de situare, numărul se deschide cu articolele lui George Macovescu, președintele Uniunii scriitorilor din România *(Orizonturi noi ale literaturii române)* și Gheorghi Markov, prim secretar al conducerii Uniunii scriitorilor din U.R.S.S. *(Pe făgașul prieteniei)*. În continuare, oarecum în funcție de rubricile obișnuite ale revistei, se încearcă o astfel de organizare a textelor încît cititorul să-și poată schița o imagine asupra fenomenului literar românesc actual, sprijinindu-se și pe notabile referiri istorice. Urmează, astfel, masa rotundă intitulată *Viață, creație, realism*, în cadrul căreia Gabriel Dimisianu, D. Zatonski, Aurel Martin, A. Bociarov, I. Ianoși, Dan Hăulică, I. Terakopean, S. Ciobotaru și L. Lazarev analizează termenii acestei triade și dimensiunile lor, propunînd înțelesuri menționabile.

Rev. ist. teorie lit., tom. 27, nr. 2, p. 291—294, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La rubrica *Prietenia popoarelor — prietenia literaturilor* citim însemnări despre U.R.S.S. de Aurel Baranga, Mihai Beniuc, Ioan Grigorescu, Dumitru M. Ion, I. Covaci, George Lesnea, Ion Horea și Constantin Țoiu, din partea sovietică fiind prezenți cu scrieri despre România : Rimma Kazakova, Stanislav Kuneakov, Leonid Leonov, Fateh Niazi, Iosif Noneșvili, Vladimir Ognev, A. Pristovkin, Lilli Promet și Ralf Pârve, Ion. C. Ciobanu, toți accentuînd asupra importanței cunoașterii reciproce a oamenilor, evenimentelor caracteristice, literaturilor și privelиștilor celor două țări.

Urmează rubrica *Viață, artă, critică*, susținută de D. Micu *(Literatura Romîniei contemporane: căutări și realizări)*, M. Fridman, cu articolul despre Mihail Sadoveanu și coeficientul de inițiere din opera lui, Valeriu Cristea cu eseul despre *Istorie și literatură* în proza noastră contemporană, Ov. S. Crohmălniceanu cu studiul *În laboratorul gîndirii critice*, Kirill Kovaldji cu articolul despre Tudor Arghezi *(Căutările poetului)*, Lilia Dolgușeva și Tatiana Nicolescu punctînd sugestiv istoricul difuzării literaturii române în U.R.S.S. și al celei ruse și sovietice în România.

Secțiunea *În laboratorul de creație*, subintitulată *pentru ce scriu*, este susținută de Ioan Alexandru, Maria Banuș, Ana Blandiana, Geo Bogza, Augustin Buzura, Al. Ivasiuc, Nina Cassian, Mellusz József, Vasile Nicolescu, Fănuș Neagu, Marin Preda, Szász János, Al. Simion, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Dinu Săraru, Al. Philippide, Laurențiu Fulga, Arnold Hauser, Franz Starch, Sütö András, Paul Everac.

Ultima parte a revistei grupează date și știri privind activitatea unor reviste, edituri și instituții de cultură și cercetare românești, inclusiv Institutul nostru, prezentat de prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga. Textele acestei rubrici, intitulată, *Evenimente. Informații. Cronică*, sînt semnate de George Ivașcu, Margareta Bărbuță, Nicolae Dragoș, Corneliu Sturzu, Victor Felea, Ioanichie Olteanu, Șt. Aug. Doinaș, Aurel Rău, Al. Oprea, Al. Dima, Hajdu Győzo, Emmeric Stoffel, Cornel Popescu, Valeriu Râpeanu, Teodor Virgolici, Romul Munteanu, Mircea Sintimbreanu, Modest Morariu, Mircea Radu Iacoban, Domokoș Geza, Vladimir Ciocov, Nicolae Moraru.

George Muntean

Shantih. A Journal of international writing and art

Volume 3, No. 4, Winter—Spring, 1977, 64 p.

Shantih, revistă trimestrială americană dedicată literaturii și artei internaționale (redacția : John Friedman și Irving Gottesman ; sediul : P.O. Box 125, Bay Ridge States, Brooklyn N.Y.) își alcătuiește programatic numerele (de ex. : Literatura și arta africană modernă, Simbolиștii chinezi, Literatura hindi, Poeții cubani, Arta și literatura olandeză modernă etc.) cu scopul de a prezenta cititorilor zone culturale mai puțin cunoscute. Tematica numărului 4 din anul 1977 (p. 1—47), concentrată pe aria literaturii și artei românești moderne *(Modern Romanian Literature and Art)*, este o contribuție notabilă la propagarea spiritualității noastre pe meridiane anglofone : articole, comentarii *(Brancusi and Modern Architecture, Ceramics: An Old Tradition)*, reportaje *(The Merry Cemetery)*, reproduceri după operele unor plasticieni sau după obiecte de artă veche (Brădul Covaliu, Ion Nicodim, Florin Pucă, ceramică din neolitic de la Cucuteni). Semnatarii articolelor sînt universitari și publiciști, prieteni ai literelor românești : Thoomas A. Perry, Michael H. Impey, Donald Stoddard sînt nume cunoscute și active în *românistica* actuală.

Semnalăm dintre articolele de prezentare două titluri dedicate literaturii moderne, iscălite de Thomas A. Perry, *Literature: A Study in Literary Migration* și de Michael H. Impey, *Avant-Garde Literature in Romania : The Beginning and the End*. Cunoscut din cîteva fragmente publicate în „Cahiers roumains d'études littéraires" (1975, no. 3, p. 44—52), articolul lui Thomas A. Perry este o prezentare sintetică a evoluției interesului față de literatura română în S.U.A. Dacă în ultimele decenii ale secolului trecut literatura română era practic necunoscută peste ocean (autorul menționează traducerea basmelor lui Ispirescu, *Romanian Fairy Tales*, 1885), în secolul nostru, în special începînd din deceniul al șaptelea, se remarcă o preocupare sistematică pentru cunoașterea, traducerea și popularizarea literaturii române în rîndurile cititorilor americani. Articolul lui Perry capătă astfel și sensul unui cuvînt introductiv la mica antologie de versuri și proze scurte care urmează în paginile publicației. Se oferă în excelente tălmăciri (Michael H. Impey, Brian Swann, Eva Feller, R. Loring Taylor, Leslie Auerbach, Dan Dutescu) versuri de Tudor Arghezi, Ștefan Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu, Gabriela Melinescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Nina Cassian, Lucian Blaga, Constanța

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Buzea, Marin Sorescu ; povestiri de Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Marin Preda, Romulus Vulpescu ; tragedia *Jonah* de Marin Sorescu (ordinea enumerării respectă ordinea apariției în revistă). Numele sînt, fără îndoială, reprezentative pentru literatura noastră contemporană, dar din această enumerare lipsesc alți poeți și prozatori fără care peisajul literar actual este de neconceput. Dar acestea sînt riscurile unei antologii sumare ca cea alcătuită de revista *Shantih*. Compensația ar fi putut fi oferită de o prezentare mai generoasă a liricii și prozei de azi în articolul introductiv. Dar este aceasta un deziderat care așteaptă să fie împlinit de alte publicații și, probabil, de antologii-volume.

Un interes deosebit manifestă revista — după ponderea pe care o deține în paginile ei — pentru mișcarea avangardistă literară românească : două articole, cinci traduceri din poemele lui Tristan Tzara, o recenzie la versiunea engleză a *Primelor poeme* de Tristan Tzara.

Acest număr din *Shantih*, prin îmbinarea dintre informație și judecata de valoare, prin specimenele exemplare pe care le oferă, îmbogățește, chiar dacă acest lucru se face cu omisiuni și cu aprecieri discutabile, imaginea pe care publicul american o are despre literatura română contemporană.

Ileana Verzea

Życie literackie, nr. 8/1360 (19 II), 1978

Într-unul din numerele hebdomadarului cracovian de pe luna februarie a.c. apare sub semnătura unui critic cunoscut, Witold Nawrocki, un interesant articol de sinteză intitulat *Proza anului 1977: probleme și convenții (Proza 1977 roku: zagadnienia i konwencje)*. Este o primă încercare, ce-i drept, deloc ușoară, de a cuprinde în perimetrele unui bilanț, oricît de restrîns, direcțiile și problemele diverse ale unuia dintre cele mai importante setoare ale literaturii polone actuale — proza. De ce proza și nu poezia sau dramaturgia ? Fiindcă lirica a devenit o lectură elitaristă, iar creația teatrală, în forma și la valoarea pe care le are acum, este departe de a emite pretenții pentru primul loc. Îi revine prozei, așadar, contribuția cea mai însemnată la formarea conștiinței literare, ea fiind aceea care hotărăște ritmul și direcțiile transformărilor înnoitoare în literatura Poloniei contemporane.

O primă ochire de ansamblu invederează o tendință proprie întotdeauna tuturor literaturilor în epocile de reașezări dinamice — tendința de diversificare continuă a stilurilor, de schimbare a modurilor de alcătuire ale eroului și de lărgire a înțelegerii lumii. Pentru a ilustra straturile concrete ale acestei tendințe procesuale — tematist și al structurilor narative — W. Nawrocki segmentează verticala creației în proză la trei nivele, în funcție de standardul pregătirii intelectuale, de aspirațiile și de posibilitățile receptive ale cititorului. O situație de-a dreptul alarmantă există la nivelul al treilea, acel al literaturii de senzație, criminaliste, unde domnește amatorismul cras și bunul plac în selecția și folosirea unor mijloace de comunicare proprii altor specii. Cu excepția cîtorva maeștri ai genului — Kąkolewski sau Alex sau J. Joachim — care creează adevăratele modele literare, întreaga producție rămîne la stadiul unor aspirații nerealizate, fără vreo influență formativă asupra lectorului. O bună funcționare a literaturii în modelarea conceptuală impune intervenția neîntîrziată a criticii care să pună ordine și la acest etaj, oricît de jos ar fi plasat pe scara valorilor artistice.

În ceea ce privește proza cu mari ambiții de înnoire intelectuală și formală, de adîncire a problematicii lumii contemporane în cadrul relației colectivitate-individualitate, de căutare a noilor sensuri ale existenței și de reliefare a polisemiei acestora, operele anului 1977 se grupează pe cîteva direcții vrednice de atenție. Mutații metodologice sînt lesne observabile îndeosebi în proza de inspirație istorică, în care autori de prestigiu caută răspuns la întrebări fundamentale — sensul activităților omenești, posibilități și limite, ce e bine și ce e rău în curgerea istoriei — să descopere prin demersuri obiectivate adevărurile esențiale despre procesul istoric și omul antrenat în consumarea lui. Exemplare, în acest sens, sînt povestirile lui Wt. Terlecki, *Va crește pădurea (Rośnie las)*, care formulează interogații istoriozofice esențiale despre natura progresului social, despre fidelitatea nebunească față de o idee și prețul plătit pentru păstrarea ei, despre etica realizării necesității istorice, rațiunile morale ale comportamentului și motivarea machiavelismului și a provocării. În rezolvarea acestei probleme, Terlecki nu e nici relativist și nici moralizator, încercînd să vadă istoria ca o dramă ce se consumă în conștiința individului. Interesantă, de asemenea, este *Lecția unei limbi moarte (Lekcja martwego języka)* de A. Kuśniewicz — metafora unei formații culturale, cea austro-ungară, care se pierde treptat în istorie, deși mai vorbește prin codul realiștilor magiei, de exemplu. Aceeași problemă este tratată și în *Călătorie în Italia (Podróż do Włoch)* de J. Jwaszkiewicz sau în *Încăperi înalte (Wysokie pokoje)* de P. Wojciechowski. Proza experimentală a lui Wojciechowski folosește din plin posibilitățile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grotescului, scriitorul îngrămădind și complicînd semne provenind din diverse culturi pentru a formula un comentariu foarte sugestiv și tragi-comic la adresa contemporaneității și a viitorului.

Înrudite prin polisemia structurilor, deși aparținînd metodologiei realiste, sînt povestirile din volumul *Sărutarea pămîntului (Całowznie ziemi)* de K. Truchanowski. Realist de profunzime, autorul tinde mereu să confere întîmplărilor descrise noi semnificații, să dezvăluie taine ale realității pe care o îmbogățește prin adăugirea unor dimensiuni magice mai puțin cunoscute și polisemantice. La modul opus tratează realitatea K. Filipowicz, *Pisica în iarba udă (Kot w mokrej trawie)*. Moralist mascat și analist rece, autorul nu modifică pe direcția bizarului realitatea obișnuită care, așa cum este, muștește de întrebări fundamentale.

Schimbări vizibile s-au operat și în proza rurală. Continuînd intenții mai vechi, J. Kawalec în *Scaiul (Oset)* și T. Nowak în *Proorocul (Prorok)* își îmbogățesc tehnica narativă cu elemente noi. Cel dintîi își apără eroul cu pasiune polemică, vădind un temperament narativ cu totul schimbat față de lirismul revărsat și îngăduitor al prozelor anterioare. Schimbarea perspectivei de narație este prezentă și în romanul lui T. Nowak, în care eroul, pierzînd axiologia conceptuală a satului, se va pierde prin alienare în lumea valorilor aparente ale orașului contemporan. Este o ieșire evidentă din realismul magic al basmului, împletit cu miturile istoriei în care scriitorul se complăcea înainte. Cele două tipuri de scriitură, epică prin excelență, reprezentate prin J. Kawalec și T. Nowak, se completează cu alte coduri interferente : imaginea nelirică a satului văzut de omul tranzitoriu situat între două culturi [*Duelul (Pojedynek)* de Z. Wójcik], poetica grotescului (M. Pilot și Z. Trziszka), proza de moravuri [*Copacii seamănă între ei (Drzewo do dzewa podobne)* de Z. Pozmysz], relatarea liric-expresionistă a copilăriei [*Codrul alb (Biały bór)* de I.. Bakula] etc. Întrepătrunderea unei metodologii eterogene n-a dus, firește, întotdeauna la rezultate meritorii.

Atunci cînd folosesc poeticile romanului de moravuri, de senzație ș.a., împletindu-le cu descrierea precisă a realităților ocupației sau de după război, prozatorii realizează o puritate stilistică mai pronunțată. Cînd însă ambiționează generalizarea experiențelor războiului în planul reconsiderărilor moraliste ale generațiilor [*Încoronarea (Koronacja)* de St. Horak], politice [*Tango pentru sora mai mare (Tango dla starszej siostry)* de St. Broskiewcz] ori social-migratoare [*Războaiele noastre particulare* ([*Nasze wojny prywatne*) de Al. Baumgardten], rezultatele sînt nesatisfăcătoare ; situații artificiale, fabulă neverosimilă, eroi neautentici etc.

Dinamismul ușor sesizabil al convențiilor stilistice și conceptuale este salutar atunci cînd conduce la modificări de substanță (proza lui Biliński și Ratajezak despre război, a lui Wójcik despre sat și Janicki despre ocupație). Degenerează însă adesea în sterile căutări fals novatoare în planul metodologiei de elaborare [*Taina pușculiței de chihlimbar (Tajemnica bursztynowej szkatułki)* de Drzézdżon], al aparentelor rezolvări de probleme universale [A. Makowiecki, *Întoarcerea vrăjitorului de șobolani (Powrot wabiszczura)*]] etc. La mistificarea multor probleme reale a dus și considerarea schematică a raporturilor conflictuale dintre generații [*Zbor spre pămînt (Lot ku ziemi)*, *Cîinilor fără stăpîn (Na bezdomne psy)* de R. Bratny]. Căci universul conceptual al tinerilor, oricît de crud și intransigent ar părea, posedă totuși o scară a valorilor și sensibilitate [*Înmormîntarea leului (Pogrzeb lwa)* de J. Gieraltowski], arătîndu-se dispus să accepte și alte criterii în trăirea sentimentelor și să se elibereze de recuzita rațională a adulților [*Noaptea după o zi de dragoste (Nocą po dniu miłości)* de M. Tomaszewski].

În anul 1977 au apărut și cîteva romane cu tematică politică. T. Chrościelewski, înfățișînd în *Ulciorul vieții (Dzbanek życia)* conflicte moral-politice din anii '50, reliefează în special legitatea schimbărilor în structura societății polone. Diagnoza ideologică asupra organizației tineretului comunist din romanul *Săritură sub diagonală (Skok pod poprzeczkę)* de F. Netz nimerește pe delăturea adevărului, în schimb, încercarea de a reconstitui disputele ideologice dintre generații, aparținînd lui J. Maria Gisges în *Timpul auzit după ani* (*Czas słyszany po latach)*, este expresiv autentică. Cu un subiect similar, *Surmak* de J. Jesionowski se plasează, alături de romanul lui J. Maria Gisges, printre izbutirile prozei politice.

Dintre debutanți se remarcă prin particularități metodologice distincte Britta Wuttke, M. Sottysik, A. Pastuózek ș.a., care încearcă să depășească schemele instăpînite, mergînd pe drumuri proprii. De notat însă că și la acest nivel, asemenea romanului polițist, bîntuie amestecul formulelor narative și dilentantismul.

Constatările de acest fel, mai vechi sau mai noi, îl determină pe autorul acestui succint articol-sinteză să încheie cu observații caustice la adresa criticii de specialitate care n-a izbutit să cuprindă fenomenul literar în întregul lui, să-i ordoneze valorile, să-l aprecieze în cunoștință de cauză. Căci — conclude fertil în sugestii W. Nawrock — ceva e putred în Danemarca literară ; o știm cu toții de multă vreme și tot căutăm răspunsul.

Asemenea sinteze lămuritoare, orientative, cu toate riscurile schematizatoare proprii întreprinderilor de acest fel, sînt absolut necesare și asupra literaturii române contemporane.

Stan Velea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, comments and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity wit current usages, the responsability for their contents being considered integrally. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
Sub. red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
Sub. red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967, 37 lei.
Sub. red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
Sub. red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I. 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
Sub. red. Adrian Fochi, I. U. Iarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
I C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei
Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
Sub red. V. Cândea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974 ; 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația — c. 177

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro